

Nicolaus Heimen

(* ca.1606 / 1608 – † nach 1658)

ein Bildschnitzer im Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Sönke R. Andresen

Kiel

2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Christoph Jobst,

Zweitgutachter: Prof. Dr. Uwe Albrecht,

Tag der mündlichen Prüfung: 14.05.2018

Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. Ulrich Müller

zum Druck genehmigt: 07.02.2019

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
-------------------------	----------

I. Zur Biographie des Nicolaus Heimen

I.1.	Die „Bauernrepublik Dithmarschen"	15
I.2.	Herkunft und Name	16
I.3.	Schul- und Berufsausbildung.....	20
I.4.	Nicolaus Heimen, Bürger in Lunden.....	25
I.5.	Krieg erreicht die Herzogtümer	28
I.6.	Die Zeit nach 1644.....	30

II. Knorpel- und Ohrmuschelwerk, Entstehungsgeschichte eines Ornamenttyps

II.1.	Ornare – ornamentum – Ornament.....	32
II.2.	Marcus Vitruvius Pollio	32
II.3.	Rezeption antiker Vorbilder im Italien des 15./16. Jahrhunderts	33
II.4.	Akanthusranken und Volutenspangen, Bezierden mit antiken Vorbildern	35
II.5.	Antike Wurzeln der Groteske	36
II.6.	Frühneuzeitliche Rezeption von Vorlagen aus dem antiken Rom	37
II.7.	Grotesken als Ausdruck eines gewandelten Lebensgefühls	39
II.8.	Die italienische Groteske findet auch nördlich der Alpen Beachtung	41
II.9.	Roll- und Beschlagwerk.....	42
II.10.	Ornamentformen bekommen quasi eine modellierbare Konsistenz	44
II.11.	Vorlagenbücher machen die neue „Mode“ publik	47

III. Werke

III.1.	Epitaph Kraißbach in der St. Marien-Kirche in Hemme (1635).....	49
III.1.1.	Ort der Hängung.....	49
III.1.2.	Datierung, Stifter.....	49
III.1.3.	Aufbau und Konstruktion.....	52
III.1.4.1.	Kreuzigungsgruppe als zentrales Tafelbild.....	54
III.1.4.2.	Das obere Tafelbild mit Christi Auferstehung	57
III.1.4.3.	Wer war der Maler in Hemme?	58
III.1.4.4.	Zwei Reliefs in den Seitenhängen	60
III.1.5.	Die rundplastischen Figuren	62
III.1.5.1.	Vier Evangelisten.....	62
III.1.5.2.	Die Bekrönungsfigur.....	64

III.1.5.3.	Die „Eva“ in Meldorf	64
III.1.6.	Ornament mit Engelsköpfen	66
III.1.7.	Die Polychromie	68
III.2.	Epitaph Harder in der St. Marienkirche in Rendsburg (1637)	70
III.2.1.	Ort der Hängung.....	70
III.2.2.	Schrifttafel, Datierung, Stifter	71
III.2.3.	Aufbau und Konstruktion	71
III.2.4.1.	Christi Himmelfahrt als zentrales Relief.....	72
III.2.4.2.	Das obere Relief mit Gottvater	74
III.2.5.1.	Die rundplastischen Skulpturen von Johannes dem Täufer und Mose	75
III.2.5.2.	Zwei Evangelisten und Leerstellen im Gefüge des Epitaphs	77
III.2.5.3.	Zwei Putti	79
III.2.6.	Das Ornament	80
III.2.7.	Die Polychromie	81
III.3.	Epitaph Sledanus im St. Petri-Dom zu Schleswig (1639)	82
III.3.1.	Ort der Hängung.....	82
III.3.2.	Datierung, Stifter, Geehrter	82
III.3.3.	Aufbau und Konstruktion	84
III.3.4.1.	Zentrales Bild mit der Familie Sledanus	84
III.3.4.2.	Der Aufsatz des Epitaphs.....	87
III.3.4.3.	Kartusche im Unterhang	88
III.3.5.1.	Die Evangelisten Johannes und Lukas.....	89
III.3.5.2.	Die Evangelisten Matthäus und Markus	90
III.3.5.3.	Putto im Unterhang	91
III.3.6.	Ornament und Polychromie.....	92
III.4.	Die Kanzel in der St. Marien-Kirche in Hattstedt (1641)	94
III.4.1.	Standort der Kanzel.....	94
III.4.2.	Datierung und Stifter	95
III.4.3.	Aufbau und Konstruktion	97
III.4.4.	Vier Reliefs zu Jesu Leiden	100
III.4.4.1.	Jesus vor Kaiphas	101
III.4.4.2.	Die Geißelung.....	103
III.4.4.3.	Die Kreuztragung.....	104
III.4.4.4.	Golgatha.....	106
III.4.4.5.	Zum ikonographischen Programm hinter den Reliefs	108
III.4.5.	Die voll- und halbplastischen Skulpturen.....	111
III.4.5.1.	Die Eckfiguren am Kanzelkorb	111
III.4.5.2.	Evangelisten auf dem Schalldeckel	114
III.4.5.3.	Die Bekrönungsfigur	115
III.4.6.	Das Ornament	117
III.4.7.	Die Polychromie	119
III.5.	Retabel der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm. (1642)	120
III.5.1.	Der Aufstellungsort	120
III.5.2.	Datierung und Finanzierung.....	122
III.5.3.	Aufbau und Konstruktion	123
III.5.4.	Die Predella mit Abendmahlsrelief	125
III.5.5.	Golgatha, die zentrale Szene des Retabels	128

III.5.5.1.	Die drei Kreuze	129
III.5.5.2.	Die freistehenden Skulpturen unter dem Kreuz	131
III.5.5.3.	Das Hintergrundrelief.....	132
III.5.5.4.	Die Heilige Anna oder Maria Magdalena?	134
III.5.5.5.	Die eigentliche Figur der Maria Magdalena aus Heimens Altar- Komposition	137
III.5.6.	Mose und Johannes der Täufer.....	140
III.5.7.	Die vier Evangelisten	143
III.5.8.	Spes, Caritas und Fides im Retabelaufsatz, dazu die Bekrönung.....	144
III.5.9.	Das Ornament	147
III.5.10.	Zur Polychromie	148
III.6.	Epitaph Rode in der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm. (1644)	151
III.6.1.	Ort der Hängung.....	151
III.6.2.	Datierung und Stifter	151
III.6.3.	Aufbau und Konstruktion.....	152
III.6.4.	Das zentrale Tafelbild mit Paradies-Szene	153
III.6.5.	Die vollplastischen Figuren von Adam und Eva sowie zwei Putti	155
III.6.6.	Die Schrifttafeln	158
III.6.7.	Das Ornament	159
III.7.	Epitaph Peter Jugert im St. Petri-Dom zu Schleswig (1645)	161
III.7.1.	Ort der Hängung.....	161
III.7.2.	Datierung, Stifter, Geehrter	161
III.7.3.	Aufbau und Konstruktion.....	163
III.7.4.	Zentrales Familienporträt	164
III.7.5.	Textkartusche im Aufsatz.....	166
III.7.6.	Vier Evangelisten als rundplastische Skulpturen	167
III.7.7.	Engelsfiguren.....	168
III.7.8.	Das Ornament mit Engelsköpfen und Wappen	169
III.7.9.	Zur Polychromie	172
III.8.	Epitaph für David Gloxin in der St. Nikolai-Kirche in Burg a. Fehmarn (1647/1648)	173
III.8.1.	Ort der Hängung.....	173
III.8.2.	Geehrter, Stifter und Datierung.....	173
III.8.3.	Aufbau und Konstruktion.....	176
III.8.4.	Bildnis des David Gloxin im Zentrum und eine Textkartusche im Aufsatz.....	177
III.8.5.	Das Ensemble der Schnitzfiguren.....	179
III.8.5.1.	Die vier Evangelisten	179
III.8.5.2.	Mose und Johannes der Täufer.....	180
III.8.5.3.	Die Bekrönungsfigur.....	181
III.8.5.4.	Putti.....	183
III.8.6.	Das Ornament	184
III.8.7.	Die Polychromie unter dem Einfluss der Restauratoren	186
III.9.	Gedenktafel für Garlev Lüders (1648)	188
III.9.1.	Epitaph oder Gedenktafel?	188
III.9.2.	Aufbewahrungsort	188
III.9.3.	Zur Person des Geehrten und zur Datierung	189
III.9.4.	Aufbau und Konstruktion.....	191
III.9.5.	Das Schnitzwerk	192

III.9.6.	Polychromie	193
III.10.	Verlorenes Epitaph für Marcus Lüders (1652).....	195
III.10.1.	Ort und Aufstellung des Epitaphs	195
III.10.2.	Stifter und Datierung	196
III.10.3.	Vertrag zwischen Marcus Lüders und dem Bildschnitzer	197
III.10.4.	Mögliche Vorbilder in Flensburg	199
III.10.4.1.	Das Epitaph für Niels Hacke von Hans Gudewerdt d. J.	200
III.10.4.2.	Das Epitaph für Carsten Beyer von Claus Gabriel.....	201
III.10.4.3.	Heimen hat Risse von drei Epitaphien gefertigt.....	202
III.10.5.	Modifikation des Entwurfs.....	203
III.10.6.	Die zentrale Bildtafel des verlorenen Epitaphs scheint erhalten.....	206
III.11.	Epitaph für Alexander Dresscher in der St. Anna-Kirche in Tetenbüll / Eiderstedt (1654).....	210
III.11.1.	Ort der Hängung.....	210
III.11.2.	Datierung und Stifter	211
III.11.3.	Aufbau und Konstruktion.....	213
III.11.4.	Gemälde von Christi Himmelfahrt als Mittelpunkt.....	214
III.11.5.	Fünf Porträt-Medaillons.....	215
III.11.6.	Die Skulpturen.....	217
III.11.7.	Das Ornament	220
III.11.8.	Die Polychromie	221
III.12.	Schnitzwerk zur Umrahmung des spätgotischen Retabelschreins in der St. Anna-Kirche in Tetenbüll (1654).....	223
III.12.1.	Der Aufstellungsort	223
III.12.2.	Aufbau und Konstruktion.....	223
III.12.3.	Stifter und Datierung	225
III.12.4.	Die Skulpturen.....	226
III.12.5.	Das Ornament	229
III.12.6.	Die Polychromie	230
III.13.	Vier Wiegen (zw. 1650 und 1655)	232
III.13.1.	Entstehungsgeschichtlicher Hintergrund.....	232
III.13.2.	Datierung und Provenienz	233
III.13.3.	Zur Konstruktion der Wiegen.....	235
III.13.4.	Ornament, figürlicher Schmuck und Polychromie	236
III.14.	Das Retabel in der St. Georgs-Kirche zu Struxdorf (1655/1656).....	240
III.14.1.	Standort des Retabels	240
III.14.2.	Datierung.....	241
III.14.3.	Gliederung und Konstruktion.....	242
III.14.4.	Die Predella	243
III.14.5.1.	„Letztes Abendmahl“ als zentrales Tafelbild.....	244
III.14.5.2.	Kreuzigung, Schnitzwerk im Aufsatz.....	246
III.14.6.	Wenige rundplastische Einzelfiguren.....	248
III.14.6.1.	Mose und Johannes der Täufer	249
III.14.6.2.	Die Bekrönung des Retabels.....	250
III.14.7.	Das Ornament	251
III.14.8.	Die Polychromie	253

III.15	Triumphkreuz Schleswig-Friedrichsb., Friedhofskapelle (1656) ...	255
III.15.1.	Aufstellungsort und Provenienz.....	255
III.15.2.	Stifter und Datierung	257
III.15.3.	Zur Konstruktion des Werks.....	257
III.15.4.	Der Korpus.....	259
III.15.5.	Evangelistenbilder	260
III.15.6.	Das Ornament	262
III.15.7.	Malerei auf der Rückseite des Kreuzes	262
III.16.	Epitaph Schnel in der St. Katharinen-Kirche in Katharinenheerd / Eiderstedt (1658).....	266
III.16.1.	Ort der Hängung.....	266
III.16.2.	Datierung und Stifter	267
III.16.3.	Aufbau und Konstruktion.....	268
III.16.4.	Zentrale Bildtafel.....	269
III.16.5.	Vier Porträts	270
III.16.6.	Die Apostel Petrus und Paulus	272
III.16.6.1.	Petrus und Paulus in protestantischem Epitaph	274
III.16.7.	Die Bekrönungsfigur.....	276
III.16.8.	Putti.....	278
III.16.9.	Das Ornament	279
III.17.	Archivalisch belegte, jedoch verschollene Werke.....	281
III.17.1.	Hirsch- und Rehköpfe.....	281
III.17.2.	Drei Engelköpfe für herzogliche Uhr	286
III.17.3.	Ein Kruzifix.....	287
III.18.	Fragwürdige Zuschreibungen	288
III.18.1.	Juno, Minerva, Venus, drei Statuetten	288
III.18.2.	stehender Christus, eine einzelne Statuette in Lübeck.....	291
III.18.3.	Epitaph Joh. Hennings in St.Marien, Rendsburg.....	293
IV.	Die bedeutendsten Vorläufer und Zeitgenossen Nicolaus Heimens in der Region	295
IV.1.	Heinrich Ringerink (taucht 1583 in Flensburg auf – gest. 1629).....	295
IV.2.	Hans Peper (1566 – 1629).....	299
IV.3.	Henning Claussen (um 1600 – 1655)	302
IV.4.	Claus Gabriel (zw. 1600 u. 1604 – 1654)	307
IV.5.	Berend Cornelissen (1592/93 – 1684)	312
IV.6.	Hans Gudewerdt der Jüngere (um 1600 – 1671).....	316
V.	Resümee	321
VI.	Katalog der Werke	327

Anhang

Quellen	347
Literaturverzeichnis	354
a) Quellen	354
b) Nachschlagewerke, Wörterbücher, Lexika, Ausstellungskataloge, Sammelbände u.a.	354
c) Periodika, Jahrbücher, Zeitschriften.....	361
d) Chroniken	362
e) Weiteres Schrifttum	363

- - Abbildungen - -

Einleitung	382
I. Zur Biographie des Nicolaus Heimen	385
II. Knorpel- u. Ohrmuschelwerk	387
III.1. Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635	399
III.2. Epitaph Harder, Rendsburg, 1637.....	417
III.3. Epitaph Sledanus, Schleswig, 1639	424
III.4. Kanzel, Hattstedt, 1641.....	430
III.5. Retabel, St. Annen, 1642.....	455
III.6. Epitaph Rode, St. Annen, 1644	475
III.7. Epitaph Jugert, Schleswig, 1645.....	479
III.8. Epitaph D. Gloxin, Burg/Fehm., 1647/1648	487
III.9. Gedenktafel G. Lüders, Schleswig, 1648.....	502
III.10. Epitaph M. Lüders, 1652	506
III.11. Epitaph A. Dresscher, Tetenbüll, 1654.....	511
III.12. Rahmung des Retabelschreins, Tetenbüll, 1654.....	520
III.13. Vier Wiegen, zwischen 1650 und 1655.....	526
III.14. Retabel, Struxdorf, 1655/1656	533
III.15. Triumphkreuz, Schleswig, 1656	545
III.16. Epitaph Schnel, Katharinenheerd, 1658	558
III.17. Belegte, jedoch verschollene Werke	573
III.18. Fragwürdige Zuschreibungen.....	576
Vorläufer und Zeitgenossen Heimens in der Region.....	581
IV.1. Heinrich Ringerink.....	581
IV.2. Hans Peper	588
IV.3. Henning Claussen.....	592
IV.4. Claus Gabriel	597
IV.5. Berend Cornelissen	600
IV.6. Hans Gudewerdt d. J.	605
Abbildungsnachweis.....	608

Einleitung

Als „goldenes Zeitalter“ der Herzogtümer Schleswig-Holstein-Gottorf und Holstein ist jene Epoche etwa von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts bezeichnet worden.¹ In dieser Zeit sind die beiden Territorien, besonders Gottorf, von kriegерischen Einwirkungen weitgehend verschont geblieben und erlebten eine Zeit allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs. Davon profitierte besonders der Adel und baute seine wirtschaftliche und soziale Vormachtstellung weiter aus. Bereits im 15. Jahrhundert hatte er sich weitreichende politische Partizipationsrechte und wirtschaftliche Privilegien erstritten.² Als die schleswigsche und holsteinische Ritterschaften 1523 Friedrich I. auf den dänischen Königsthron verholfen hatten, gestand dieser ihnen im Rahmen des sogenannten „Kieler Privilegs“ (1524) neben der Steuerbefreiung des Adels auch die Gerichtsbarkeit (Hals- und Hand-gericht) über ihre grundherrlichen Untertanen zu.³ Das bedeutete für viele Hufner, Kätner und Lansten⁴ eine wachsende Abhängigkeit von den Grundbesitzern und letztlich den Weg in die Leibeigenschaft.⁵ In dieser Situation konnten vor allem im südlichen und östlichen Holstein sowie im südöstlichen Schleswig riesige adlige Grundherrschaften entstehen. Diese profitierten zusätzlich von einer gleichzeitig steigenden Nachfrage nach Agrarprodukten. Die Roggenpreise hatten sich zwischen 1550 und 1620 verdreifacht, so dass der Getreideanbau zu einem lukrativen Geschäft werden konnte. Das wiederum befeuerte die Bestrebungen der Gutsbesitzer, ihre Ackerflächen durch Rodung und vor allem durch „Niederlegung“ kleinerer Bauernstellen und ganzer Dörfer weiter zu vergrößern. Auch die Produkte der Viehwirtschaft erfuhren in den Siedlungsräumen Nordwesteuropas steigende Nachfrage; bis zu 50.000 Ochsen jährlich wurden entlang des „Ochsenwegs“ von Jütland durch die

¹ Schlösser und Gutsanlagen in Schleswig-Holstein: Kunst- und kulturgeschichtliche Streifzüge. Hrsg.: Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, J. Habich u.a. Hamburg 1998, S. 19.

² 1460 hatten die Vertreter der schleswig-holsteinischen Ritterschaft den dänischen König Christian I. zum Herzog beider Territorien gewählt, nachdem er der Ritterschaft im Vertrag von Ripen eine Reihe von Privilegien eingeräumt hatte; u. a. war darin festgeschrieben, dass jeder neue dänische König nur mit Bestätigung durch die Ritterschaft als Herzog von Schleswig und Holstein anerkannt werden konnte. Darüber hinaus wurde den Herzogtümern das Recht auf eine eigene Währung (Mark Lübsch) und der Ritterschaft das Steuerbewilligungsrecht eingeräumt. (Lange 2003, S. 155f)

³ Opitz 1988, S. 98.

⁴ Lansten, abgeleitet vom mittelniederdeutschen *lant-sate* (Lübben 1980, S. 197), waren im Niederdeutschen jene gutsabhängigen Kleinbauern, die abgaben- und fronpflichtig waren und höchstens noch ein Haus mit Inhalt und Vieh zu Eigen hatten. (Mensing 1927- Bd. 3, Sp. 411)

⁵ Die Leibeigenschaft wurde in den betroffenen Landesteilen Schleswig-Holsteins erst Anfang des 19. Jahrhunderts abgeschafft.

Herzogtümer südwärts getrieben. Die Preise für Ochsen waren um mehr als das Vierfache gestiegen.⁶ Von dieser Entwicklung profitierten vor allem die Großbauern in den Marschgebieten an der Westküste, die sich erfolgreich gegen die Vorherrschaft des Adels und der Gutswirtschaft hatten zur Wehr setzen können und die jetzt ihren Anteil an der vor allem landwirtschaftlichen Prosperität einstreichen konnten.

In gleicher Weise florierte der Handel, der neben dem Handwerk die wichtigste Einkommensquelle der Städte bildete.⁷ Flensburg war zur bedeutendsten Handelsstadt und wichtigem Hafenplatz der Herzogtümer für den Skandinavienhandel geworden. Rendsburg mit seinem Eiderhafen war ein Zentrum des Getreidehandels und über den Nordseehafen Husums liefen die Handelsverbindungen mit Holland und England.⁸ All das förderte den Wohlstand des Adels und der Großbauern ebenso wie den des vornehmen Bürgertums in den Städten. Diese Entwicklung begünstigte ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis. Manch ein Baudenkmal aus jener Zeit ist bis heute Ausdruck dieses Aufschwungs.⁹ Natürlich wurde bei den Inneneinrichtungen dieser Bauten mindestens der gleiche Maßstab angelegt. Bauhandwerker und darüber hinaus Steinbildhauer, Stuckateure, Bildschnitzer, Maler u. a. erfreuten sich vermehrter Nachfrage.

1544 waren die beiden Herzogtümer auf Betreiben des dänischen Königs Christian III. (1503*/1534 – 1559) zwischen ihm und seinen Brüdern Adolf und Johann d. Ä. dreigeteilt worden. Nach Johanns Tod 1581 ist dessen Anteil den beiden anderen zugeschlagen worden. So entstanden einerseits das von Kopenhagen aus regierte Herzogtum Holstein als der „königliche Anteil“ und daneben der „herzogliche Anteil“ mit der Residenz Gottorf. Diese Teilungen waren nicht nach territorialen Gesichtspunkten erfolgt, sondern ausschließlich ämterweise und nach deren fiskalischem Vermögen. Das hat zu einer heillosen Zersplitterung der beiden Territorien geführt.¹⁰

Als Herzog von Holstein war der dänische König zwar Lehnsmann des deutschen Kaisers und hat sein Herzogtum primär als eine Steuerquelle angesehen, aus der sich

⁶ Aus: Otto Ulbricht „Angemaßte Leibeigenschaft“ in „Demokratische Geschichte: Jahrbuch für Schleswig-Holstein“, Bd. 6, S. 12.

⁷ Siehe dazu auch Lange 2003, S. 191ff.

⁸ Lange 2003, S. 192f.

⁹ Beispielhaft seien genannt das Schloss Glücksburg (ab 1582), das Schloss Ahrensburg (Peter v. Rantzau, 1595) sowie das Herrenhaus Hoyerswort (1591-1595) bei Oldenswort/Eiderstedt (Abb. unter www.hoyerswort.de), das Wernersche Haus in Husum (Abb. unter https://wikipedia.org/wiki/Wernersches_Haus) und das Alte Rathaus in Wilster (1585). (Abb. unter rathausverein-wilster.de)

¹⁰ Lange 2003, S. 173ff und Abb. E.1.

gegebenenfalls noch Kriegsgerät und Soldaten requirieren ließen. Ein Hauptanliegen des dänischen Königs war es, seine weitaus stärkere geopolitische und militärische Macht zu zeigen und seinen großpolitischen Ambitionen im Konzert der europäischen Mächte mehr Nachdruck zu verleihen. Der Gottorfer Herzog konzentrierte sich stattdessen zunächst auf den Aufbau einer zentralen Verwaltungsstruktur mit einem entsprechenden Beamtenapparat zur Sicherung der staatsrechtlichen Position seines Territoriums. Dabei lag ihm viel an höfisch-repräsentativem Gepräge. Adolf, der erste Gottorfer Herzog (1526*/1544 – 1586), hatte sich vornehmlich mit seinen Bauinitiativen nicht nur am Schloss Gottorf selbst, sondern auch bei den Nebenresidenzen in Kiel, Reinbek, Husum und Tönning hervorgetan.¹¹ In der Nachfolge Adolfs ist besonders sein Enkel Friedrich III. (1597*/1616 – 1659) zu nennen. Unter seiner Ägide entwickelte sich Gottorf zu einem vielbeachteten Zentrum von Wissenschaft, Kunst und Kultur im Norden Europas. Im Jahr 1633 war der in vieler Hinsicht gelehrte *Adam Olearius* (1599 – 1671) als „Hofmathematicus“ auf Gottorf angestellt und als Gesandtschaftssekretär anlässlich verschiedener Expeditionen nach Russland und nach Persien geschickt worden. Auf diesen Reisen hat er sich nicht nur als Protokollant, sondern auch als Kartograf und Zeichner betätigt. Die danach von ihm verfassten und mit zahlreichen Kupferstichen illustrierten Reisebeschreibungen haben mehrere überarbeitete Auflagen erlebt. Daneben hat Olearius die umfangreiche Gottorfer Hofbibliothek gepflegt und die herzogliche Kunstkammer aufgebaut und dokumentiert.¹²

Europaweit berühmt war sicher der Gottorfer Globus, eine drehbare Kugel mit 3,11 m Durchmesser, auf deren äußerer Haut die Land- und Wassermassen der Erdoberfläche in damals bekanntem Umfang dargestellt waren. Das Besondere aber war, dass man ins Innere dieser Erdkugel einsteigen und dort einen Blick auf das Firmament mit den sich vor der Innenhaut der Kugel drehenden Gestirnen bekommen konnte. Die Idee dazu war wohl vom Herzog selbst, die Konstruktion und die wissenschaftliche Leitung des Projekts war Olearius übertragen worden.¹³

¹¹ Siehe auch Spielmann 1997, S. 132 – 137.

¹² Spielmann 1997, S. 348ff, S. 324 und S. 261ff.

¹³ Der große Globus ist 1713 vom dänischen König Friedrich IV. an Zar Peter d. Großen verschenkt und anschließend nach St. Petersburg gebracht worden, wo er 1747 durch Feuer schwer beschädigt wurde. Ein Nachbau befindet sich heute in einem modernen Globushaus im restaurierten Neuwerk hinter Schloss Gottorf in Schleswig. – Spielmann 1997, S. 366ff.

Ein weiteres Repräsentationsprojekt war das „New Werck“, ein Stück Gartenkunst, das weit über das Herzogtum hinaus berühmt war.¹⁴ Das ausgeprägte botanische Interesse des Herzogs lässt sich am „Gottorfer Codex“ ablesen, in dem mit Hilfe von 1180 Pflanzenporträts der Gartenbestand wissenschaftlich dokumentiert ist.¹⁵

Darüber hinaus zeigt eine Reihe von Gemälden des in Tönning geborenen *Jürgen Ovens* (1623 – 1678), die sich motivisch um die Herzogsfamilie drehen, die Bedeutung der Repräsentation bei Hof.¹⁶ Der Maler war in der Werkstatt Rembrandts in Amsterdam ausgebildet worden, als er sich 1651 für einige Jahre in Friedrichstadt niedergelassen und von dort eine Reihe von Gemälden für den kunstbeflissenen Friedrich III. auf Gottorf geschaffen hat.¹⁷ Nach einem weiteren, mehrjährigen Aufenthalt in Amsterdam, während dessen er als Historienmaler und glanzvoller Porträtist reüssieren konnte, ging er 1663 zurück nach Friedrichstadt und hat von dort dann für Herzog Christian Albrecht (1641*/1689 – 1694) gearbeitet.

Gegen Ende dieser glanzvollen Zeit hat es in den 1640er Jahren *Nicolaus Heimen*, einen aus dem Dithmarschener Lunden stammenden Bildschnitzer, in die Nähe Gottorfs gezogen. Dort waren Aufträge zu erwarten, und das Renommee, für den Herzog gearbeitet zu haben, öffnete vielleicht Türen bei möglichen Kunden aus vermögenden, auch bürgerlichen Kreisen. Im Folgenden sollen Leben und Werk dieses beachtenswerten schleswig-holsteinischen Kunsthandwerkers vorgestellt und gewürdigt werden, der bis heute eindrucksvoll jene ornamentale Dekorationsform vorführt, die in der Literatur als Knorpel- oder Ohrmuschelwerk bezeichnet wird und die, mit Wurzeln in den Niederlanden, um die Mitte des 17. Jahrhunderts im norddeutschen und skandinavischen Raum eine besondere Ausprägung erfahren hat.

Zur Forschungslage über den Bildschnitzer Nicolaus Heimen ist schnell zusammengefasst: In *Richard Haupts* „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein“ (Bd. 1, 1887) werden z. B. das Epitaph Kraißbach in Hemme (1635) oder das Retabel in der Kirche von St. Annen (1642) als bemerkenswerte Schnitzwerke hervorgehoben; einen Urheber nennt Haupt nicht. Im 3. Band dieses Inventars

¹⁴ Spielmann 1997, S. 374f.

¹⁵ Vier Bände mit insgesamt 363 Pergamenttafeln mit Gouachen des Hamburger Blumenmalers *Hans Simon Holtzbecker*. Das Werk wird heute im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen aufbewahrt

¹⁶ Zu Person und Gesamtwerk von Jürgen Ovens sei die Monographie von C. Köster (Petersberg 2017) empfohlen.

¹⁷ Die Stadt war 1621 von Herzog Friedrich III. gegründet und zunächst von niederländischen Religionsflüchtlingen, darunter kapitalkräftigen Remonstranten, besiedelt worden. Friedrich hatte vergeblich gehofft, die Siedlung an Eider und Treene würde sich zu einem bedeutenden Hafenplatz entwickeln können. (Lange 2003, S. 199)

(Nachträge ..., 1889) erscheint im Anhang eine „Übersicht der Meister“ von Johannes *Biernatzki*, die anhand der Gottorfer Rentekammerrechnungen ermittelt worden ist und einen „Hein [sic!], Nicolaus, Bildhauer“ gefunden hat, und dann noch einen „Heim (Hein), Niclas, Bildhauer“.¹⁸ Dabei konnte noch keine Korrelation zwischen dem für Gottorf tätigen Schnitzer und dem Meister von Hemme bzw. von St. Annen auftauchen. Auch *Harry Schmidts* Zusammenstellung „Gottorfer Künstler“ konnte das nicht leisten.¹⁹ Erst dem jungen Kunsthistoriker *Karl Stork* gelang es, die Verbindung zwischen Heimens Arbeiten für Gottorf und seinen erhaltenen Werken der Kirchenausstattung zu finden; 1929 hatte der Lundener Pastor *Otto Roos* Karl Stork auf etliche Kirchenbucheintragungen zu einem Bildschnitzer „Heimen Clauß“ aufmerksam gemacht.²⁰ 1937 hatte Stork erkannt, dass der Gottorfer und der Lundener Heim ein und dieselbe Person sein mussten, und hat schließlich die wenigen Fakten, die es zur Lebensgeschichte von Heimen und seiner Familie bis heute gibt, zusammengetragen und die ihm bekannten Werke des Schnitzers aufgelistet und kurz besprochen.²¹ Im Jahre 1950 konnte *Horst Appuhn* diese Werkliste um ein weiteres Stück ergänzen. Er hatte in einem Rechnungsbuch der Kirchengemeinde Struxdorf in Angeln den Beleg entdeckt, dass Nicolaus Heimen sicher Schöpfer des dortigen Altarretabels ist.²² Ebenfalls in den 1950er Jahren hat *Wilhelm Johnsen* in einem Aufsatz über Ausstattungsstücke der Rendsburger Marienkirche Werke von Heimen gestreift und sich außerdem mit dem Schicksal der „Eva“ aus dem Epitaph Kraißbach in Hemme befasst.²³ Und dann sind hier noch zwei Artikel von *Rudolf Zöllner* zu nennen; hat er doch im Jahr 1955 in einem knappen Zeitungsartikel Heimen nicht nur ein Epitaph in Burg/Fehmarn zugeschrieben, sondern auch 1969 Wesentliches zu Heimens verlorenem Epitaph für Marcus Lüders in Husum aufgedeckt.²⁴ Der jüngste Beitrag in diesem Zusammenhang stammt von *Jörg Rasmussen*, der sich 1977 im Katalog zu „Barockplastik in Norddeutschland“ kurz zu Heimen geäußert hat und dabei zwei weitere Zuschreibungen vorschlägt.²⁵

¹⁸ Johannes Biernatzki: Übersicht der Meister, S. 12 und S. 45, in: Rich. Haupt: Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, Band III.

¹⁹ Schmidt 1916/1917 findet in den Rentekammerrechnungen weitere Hinweise auf den Schnitzer und stellt dann fest: „... Leider hat sich keins der Werke Heimens erhalten, ...“ (S. 251).

²⁰ Stork 1930b, S. 40-44 u. 1930c, S. 69-72.

²¹ Stork 1937, S. 286 – 328.

²² Appuhn 1950, S. 61-63, und Abschnitt III.14. dieser Arbeit.

²³ Johnsen 1952, S.29 – 60 und Johnsen 1955, S. 52 – 56.

²⁴ Zöllner 1955 und Abschnitt 2 III.8 und III.10. dieser Arbeit sowie Rasmussen 1977, S. 305 – 312.

²⁵ Katalog des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1977, S. 305-312.

Im Wesentlichen haben sich die genannten Autoren mit Einzelstücken aus Heimens Werk befasst. Diese Elemente zusammenzuführen und monografisch Leben und Werk des Lundener Bildschnitzers in einer Gesamtschau darzustellen, ist Anliegen der vorliegenden Arbeit. Dabei wird zunächst die Vita Heimens, soweit diese fassbar ist, dargestellt werden. Das kunsthistorische Gewicht Heimens beruht wesentlich auch darin, dass er jener als Knorpelwerk bekannten Dekorationsform im nordelbischen Raum zu besonderer Ausprägung verholfen hat. Das rechtfertigt einen knappen Blick in die Entwicklungsgeschichte des Ornaments bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Im Zentrum dieser Arbeit werden allerdings jene Schnitzwerke stehen, die aus dem Lebenswerk Heimens bis heute noch zugänglich sind. Dabei sollen die einzelnen Stücke in chronologischer Reihenfolge vorgestellt werden. So lassen sich am ehesten Entwicklungslinien innerhalb des Gesamtwerks nachvollziehen. Leider haben sich keine Signaturen des Künstlers und keine Werkstattzeichen gefunden. Wo archivarische Hinweise auf Heimen vorliegen, sind diese soweit möglich, verbaliter im Anhang aufgeführt.

I. Zur Biographie des Nicolaus Heimen

I.1. Die „Bauernrepublik Dithmarschen“

Aufgrund seiner geographisch geschützten Lage zwischen den noch ungezähmten Flüssen Eider im Norden und Elbe im Süden sowie der Nordsee im Westen konnte sich das bäuerlich geprägte Dithmarschen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts weitgehende Selbstbestimmung bewahren und sich zu einem bäuerlichen Freistaat entwickeln. Erfolgreich wehrten die Dithmarscher den Eroberungsdrang der dänischen Könige, der Holsteiner Grafen und Schleswiger Bischöfe ab und verhinderten so besonders den Einfluss fremden Landadels. Zwar hatte Kaiser Friedrich I. schon 1181 den Erzbischof von Bremen zum Landesherrn bestimmt.¹ Doch das Verhandlungsgeschick der Dithmarscher einerseits und die räumliche Ferne sowie die eher zurückhaltende Führung des Lehnsherrn andererseits förderten die Entwicklung wohlhabender Bauern- und Kaufmannsfamilien. Diese schlossen sich vielfach unter dem Zwang ständig neuer Herausforderungen und Bedrohungen durch die Naturgewalten zu Familien- und Siedlungsverbänden, den späteren Geschlechterverbänden, zusammen. All das führte schließlich dazu, dass 1447 im „Dithmarscher Landrecht“ ein fast genossenschaftlich organisiertes Staatswesen beschrieben werden konnte. Dessen zwei Säulen waren einmal ein Kollegium von 48 aus den Geschlechterverbänden auf Lebenszeit gewählten Richtern und Ratgebern („Regenten und Herren“) sowie die territoriale Struktur der Kirchspiele. So entwickelte sich eine Art Bauernrepublik. Erst 1559 gelang es dem dänischen König Friedrich II. zusammen mit Herzog Adolf von Schleswig-Gottorf die Dithmarscher zu unterwerfen. Allerdings erreichten die Bauerngeschlechter, dass die Fürsten die Verwaltung des Landes weiterhin der bäuerlichen Führungsschicht überließen.² Damit war Dithmarschen trotz einer engen Bindung an die Herzogtümer Schleswig-Gottorf und Holstein unter weitgehender Beibehaltung der alten Strukturen vergleichsweise unabhängig.³

¹ Lange 2003, S. 74, auch Stooß 1959.

² Opitz 1988, S. 84 – 93.

³ Das Dithmarscher Landrecht blieb in seiner 1567 modifizierten Form weitgehend gültig, bis die Herzogtümer 1867 preußische Provinz geworden waren.

1.2. Herkunft und Name

Eines der im nördlichen Dithmarschen und besonders in den Eidermarschen des Kirchspiels Lunden bedeutendsten Bauerngeschlechter waren die Rußbullinger.⁴ Maßgeblich waren in diesem Kreis die Familien *Heim*⁵, *Junge*, *Rode* und *Russe*. Die Namen dieser Familien tauchen verschiedentlich in den Archiven der Kirchenge-meinden Lunden und St. Annen auf. Sie haben sich nicht nur durch Eindeichungs- und Kultivierungsmaßnahmen im Bereich der Eidermündung hervorgetan;⁶ auch den Bau der St. Annen-Kirche haben diese Familien initiiert, vorangetrieben und schließlich die Eigenständigkeit gegenüber der „Mutterkirche“ in Lunden durchgesetzt.⁷ Wenn Nicolaus Heimen für diese Kirche 1642 das Altarretabel und 1644 ein Epitaph für ein Mitglied der Familie Rode geschaffen hat, deutet das jedenfalls auf eine gewisse Nähe zum Geschlecht der Rußbullinger an.

Wenn Karl Stork 1937 davon spricht, dass es zu Beginn des 17. Jahrhunderts in St. Annen „verschiedene Familien Heim“ auf „mehreren Höfen“ gegeben hat, deren Beziehungen untereinander unklar seien,⁸ so hat er nur einen Teil der umfangreichen Familie im Blick. Die Heimatpflegerin *Gesche Helene Höhnk* hat 1934 versucht, eine Genealogie der Familie Heim und so auch die Herkunft des Bildschnitzers zu erfassen.⁹ Leider nennt sie nicht die Quellen ihres Materials. Sie kann jedoch deutlich machen, dass es zwei Familienstämme „Heim“ gegeben hat, einen im östlichen Randbereich des Kirchspiels und einen weiteren in dessen Zentrum Lunden. Der Ort hatte sich auf dem nördlichen Ausläufer eines schützenden Geestrückens zwischen Marsch und Moor im 16. Jahrhundert zu einem wirtschaftlichen Zentrum mit jährlich zwei großen Vieh- und Pferdemarkten entwickelt. Über einen Eiderhafen (Woller-

⁴ Das ist die Schreibung des Namens, wie sie der St. Annener Chronist Rolfs verwendet. (Hadenfeldt 1991, S. 65ff), Neocorus spricht von „*Russebellung im Carspel Lunden unde Henstede*“. (Neocorus/Dahlmann 1927, Bd. I., S. 49. Siehe dazu auch Boie 1937, S. 114ff und Stooß 1951, S. 20, 31f, 65, 129, 150, 152, 156, 158.

⁵ Die fehlende orthographische Normierung hat zu unterschiedlichen Schreibungen geführt: *Heimen*, *Heinen* oder *Heymen*.

⁶ Siehe dazu auch Stooß 1959, S. 305 ff.

⁷ Zur Baugeschichte der Kirche siehe auch Andresen 2008, S. 10-13.

⁸ Stork 1937, S. 287.

⁹ Gesche Helene Höhnk 1934: Geschichte und Genealogie der Familie Heim = St. Annen. Ein bislang unveröffentlichtes Manuskript ist beim Verein für Heimatgeschichte des Kirchspiels Lunden einsehbar.

Gesche Helene Höhnk (1859 – 1944) hat sich durch ordnende Archivarbeit in mehreren Dithmarscher Kirchspielen und des Dithmarscher Landesmuseums in Meldorf sowie durch zahlreiche Zeitschriftenartikel hervorgetan. „Trotz ihrer weltläufigen Ausbildung waren ihre Motive für ihre heimatkundliche Arbeit der völkisch-nationalen Richtung zuzuordnen, ...“ (nach Chronik des Amtes Kirchspielslandgemeinde Marne-Land, Marne 1995.) Aus: www.dithmarschen-wiki.de am 16.06.2015.

sum) wurden Getreide und Vieh exportiert.¹⁰ Im 18. Jahrhundert verblasste Lunds überörtliche Bedeutung.

Der Beiname *Heim* kommt in einer ganzen Reihe von Variationen vor, wie etwa *Heime*, *Heimb*, *Heimen*, *Heymen*, auch *Hein* findet man in den Quellen.¹¹ Bis ans Ende des 18. Jahrhunderts gab es in den Herzogtümern Holstein und Schleswig-Gottorf offiziell noch keine unveränderlichen Familiennamen. Erst 1771 wurden dort durch Dekret des dänischen Königs Christian VII. beständige Familiennamen eingeführt. Bis dahin war die patronymische Namensbildung üblich. Dem Taufnamen eines Kindes wurde der Vorname von dessen Vater angefügt. Das Patronym bezieht sich also auf die Kinder eines bestimmten Vaters. Dabei waren im niederdeutschen wie auch im dänischen Sprachraum verschiedene Variationen gebräuchlich. Entweder wurde dem Vaternamen das Suffix *-sen* (d.i.: Sohn) angefügt oder man hängte die Genitivendung *-s* an.¹² Da wird schnell deutlich, dass es heute problematisch ist, die Familienzugehörigkeit einzelner Individuen nachzuvollziehen, wandelt sich doch das Patronym von einer Generation zur folgenden. Dieses System führte leicht zu Überschneidungen, so dass man zur besseren Unterscheidung auf Berufs- oder Ortsbezeichnungen zurückgriff, z. B. Möller, Kröger oder Beek.¹³ Eine frühe Karte der Landschaft Dithmarschen stammt von dem flämischen Kartographen *Abraham Ortelius* aus dem Jahr 1590. (Abb. I.1.) Darauf ist im äußersten Norden Dithmarschens an der Eider das Kirchdorf „*S. Anne*“ (St. Annen) verzeichnet. Wenig östlich davon findet man den Wohnplatz „*Im heim*“.¹⁴ Die mittelniederdeutschen Begriffe „*heime*“ (f) oder auch einfach „*heim*“ (n) meinen nicht nur allgemein *die Heimat*.¹⁵ Man kann davon ausgehen, dass hier die Bezeichnung eines Flur- oder Hofnamens zu einem identifizierenden Zunamen geworden ist.¹⁶

¹⁰ Schröder 1841, Bd. 2, S. 104f.

¹¹ Manches mag als Deklinationsform des Ausgangsbegriffs zu sehen sein oder auch als Eigenwilligkeit des Schreibers bzw. sich um dessen orthographische Ungenauigkeit handeln.

¹² <http://www.geschichte-s-h.de/patronymische-namensbildung> (27.05.2015), dort ein „Beispiel für patronymische Namensbildung: Hans Momsen aus Fahretoft war Sohn des Momme Jensen, Enkel des Jens Jakobsen und Urenkel des Jakob Lützen. Bei Ehefrauen und Töchtern wurde meist die Genitivendung *-s* verwendet. Eine Cathrin, die mit einem Melf verheiratet war, hieß so Cathrin Melfs.“

¹³ Kunze 2000, S. 78ff.

¹⁴ Das ist heute im St. Annener Ortsteil Österfeld die Wohnplatzbezeichnung „*Hehm*“. (Hadenfeld 1991, Vorsatz, mit einem Ausschnitt der Topographischen Karte von 1880, Blatt 1620) Die Abbildung I.1. aus Opitz 1988, S. 84f.

¹⁵ Lübken 1980, 139.

¹⁶ Wie sehr die in Dithmarschen bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts praktizierte patronymische Namensgebung (Kunze 2000, S. 72ff) das Erkennen von genealogischen

Ein Mitglied dieser Familie war der Schöpfer des Retabels in der Dorfkirche von St. Annen, den dessen „Entdecker“, der junge Kunsthistoriker *Karl Stork*, 1930 *Heime Claus* genannt hatte; dabei hat er sich wohl an einem Eintrag im Lunderer Taufregister orientiert, in dem der Vater des Täuflings *Johan* als *Heimen Clauß* bezeichnet ist; dabei ist Heimen die Genitivform von Heim: der Täuflings-Vater *Clauß* ist ein Sohn des *Heim*.

Harry Schmidt forschte 1916 im Kopenhagener Reichsarchiv nach Namen und Werken „Gottorffer Künstler“.¹⁷ und fand dabei den Bildhauer Niclas (auch Nicolaus und Niclaes) Heim (auch Hein und Heinen und Heimen). Schließlich hat der oben erwähnte Karl Stork in seinem 1937 veröffentlichten Aufsatz den Bildschnitzer *Klaus Heim* genannt.

Hier soll jener Name gebraucht werden, den der Namensträger selbst verwandt hat. So existiert eine Rechnung Heimens vom 20. Nov. 1653 über 18 Reichstaler für die Anfertigung von sechs geschnitzten Hirschköpfen für den Gottorfer Hof. Auf demselben Zettel quittiert der Schnitzer am 3. Febr. 1654 den Empfang der fraglichen Summe mit *Niclaß Heimen*.¹⁸ (Abb. I.2.) Außerdem ist aus dem Jahr 1652 eine Petition Heimens an den Herzog überliefert. Darin geht es um die ordnungsgemäße Bezahlung eines von dem verstorbenen fürstlichen Rat Marcus Lüders in Auftrag gegebenen Epitaphs durch Lüders Erben.¹⁹ Der Schriftsatz ist mit *Nicolaus Heimen* unterschrieben. In beiden Beispielen scheint der zweite Namensbestandteil wie ein Familienname benutzt worden zu sein, während der Taufname im ersten Beispiel einer landläufigen Verkürzung entspricht. Man darf annehmen, dass Heimen im täglichen Umgang die Kurzform des Taufnamens benutzt hat und bei offiziellen, justiziablen Angelegenheiten die eigentlich korrekte Form angegeben hat.²⁰ (Abb. I.3.)

Zusammenhängen erschwert, zeigt der Abschnitt eines Briefes von Uwe Claussen aus Unterhaching von 2009:

„Der Bildhauer Nicolaus Heim ist einer meiner Vorfahren. ... Der Sohn Peter des Nicolaus Heim war zunächst ebenfalls Bildhauer, als solcher auch einmal in Würzburg und in Krakau. Er erwarb den Hof Dammsdeich [an der Eider, Gemeinde St. Annen] und nannte sich von da an Peter Claussen oder Petrus Nicolai auf Dammsdeich. Der Hof Dammsdeich gehört noch heute einem Nachkommen, Detlev Claussen. ...“
Letzterer ist 2010 ohne Erben verstorben.

¹⁷ Schmidt 1916/17. Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, vierter Band, S. 250-252.

¹⁸ Siehe Abbildung I.2. aus S.-H. Landesarchiv, Schleswig, Abt. 7, Nr. 2315 II.

¹⁹ Siehe dazu Abschnitt III.10.

²⁰ S.-H. Landesarchiv, Schleswig, Abt. 7, Nr. 5934. Zu dem angesprochenen Rechtsstreit siehe auch Abschnitt II.10.

Nach allem, was bekannt ist, stammt der Bildschnitzer Nicolaus Heimen aus Lunden und ist Spross des Geschlechts der Rußbullinger. Sein Vater könnte der 1644 gestorbene *Johann [Heim] der Ältere*, ein offenbar angesehener Lundener Bürger, gewesen sein. Dieser war 1622 in die Lundener Panthaleonsgilde eingetreten.²¹ Er förderte damit das sozialfürsorgliche Wirken der Gilde und wird die Einrichtung auch monetär unterstützt haben. Über Johanns Berufsstand ist nichts überliefert. Seine Ehefrau soll eine *Catharina Russe* (gestorben 1645) gewesen sein. *Nicolaus* könnte das erste Kind aus dieser Ehe gewesen sein; als zweites wird 1613 *Johann [Heim]der Jüngere* geboren. Der soll später Kirchenbaumeister in St. Annen geworden und großzügiger Förderer der Kirche dort gewesen sein und seinem Bruder, dem Bildschnitzer, 1642 den Auftrag für einen neuen Altar für das Gotteshaus vermittelt haben.²²

Bislang ist ungeklärt, wann Nicolaus geboren ist. Das von H. Höhnk angegebene Datum von 1611 kann nicht stimmen. Dagegen spricht Heimens erstes großes Werk, das Epitaph Kraißbach in Hemme, das auf 1635 zu datieren ist.²³ Danach müsste Heimen mit 24 Jahren bereits Meister gewesen sein. Da ist die Annahme Karl Storks wahrscheinlicher. Der zitiert eine Prozessakte aus dem Jahr 1624.²⁴ Darin geht es um einen Streit zwischen dem Jugendlichen Nicolaus Heimen und einem Claus Russe. In diesem Fall war ein Peter Eggers der „krisische Vormund“ Heimens. Nach dem Dithmarscher Landrecht galten junge Männer, bis sie 18 Jahre alt waren, als unmündig und benötigten vor Gericht einen solchen Vertreter.²⁵ Stork folgert daraus,

²¹ Der heilige Pantaleon wirkte in der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts als Arzt und Wunderheiler auf dem Gebiet der heutigen Türkei und starb im Jahr 305 den Märtyrertod. Er gilt als einer der 14 Nothelfer. (Keller 2005, S. 480f) Die Lundener Panthaleonsgilde war 1508 gestiftet worden und widmete sich der Armen-Fürsorge im Rahmen regelmäßiger Lebensmittelausgaben und der Unterhaltung zweier Armenhäuser mit dazugehörigen Ländereien. (Hanssen / Wolf 1833, S. 84)

²² Siehe unten Abschnitt II.5. Die vorstehenden Hinweise zu den Eltern des Nicolaus Heimen beruhen auf dem unveröffentlichten, maschinengeschriebenen Manuskript von Helene Höhnk aus dem Jahr 1934: „Geschichte und Genealogie der Familie Heim = St. Annen“ (beim Verein für Heimatgeschichte des Kirchspiels Lunden einsehbar). Die Autorin hat keine Angaben zu den Quellen ihrer Arbeit gemacht. Das Archiv der kirchlichen Amtshandlungen von Lunden reicht bei Geburten bis 1620, bei Heiraten bis 1772 und bei Beerdigungen bis 1735 zurück.

²³ Siehe Kapitel III.1.2.

²⁴ S.-H. Landesarchiv Schleswig, Abt. 7, Nr. 3313.

²⁵ Im Dithmarscher Landrecht von 1567 heißt es in Art. V. § 2. sinngemäß: *Auch dürfen keine Wahnsinnigen, keine Blinden oder Tauben oder solche die unter achtzehn Jahre alt sind, vor Gericht Zeugnis ablegen.* In Art. XIX. ist dann geregelt, dass Unmündigen ein Vormund beizugeben ist. (Zitiert aus Peter Herm. Eggers: Das Prozeßrecht nach dem Dithmarscher Landrecht von 1567 und seine Entwicklung bis zum Ende der Gottorfer Herrschaft 1773. Köln 1986). – Der Begriff „*kri(e)gisch*“ ist abgeleitet vom mittelniederdeutschen Verb *krigen* mit der Bedeutung von *streiten*, auch *prozessieren*. (Lübben 1980, S. 189)

dass „Heim nicht vor dem Jahr 1606 geboren sein [könne], eher etwas später.“²⁶ Die folgenden Annahmen zu Heimens Schul- und Berufsausbildung erlauben den Schluss, dass der Bildschnitzer in der Zeit von 1606 bis 1608 geboren worden war. Sein Geburtsort ist wohl Lunden gewesen.

1.3. Schul- und Berufsausbildung

Die oben angesprochene Eingabe Heimens an den Herzog zeigt, dass der Bildschnitzer in der Lage gewesen ist, sein Anliegen auch schriftlich und in gewählter Sprache zu formulieren. Das lässt, wenn auch ohne konkrete Belege, auf eine entsprechende Schulbildung schließen. Das Schulwesen war in jener Zeit eine Angelegenheit der Kirche. Trotzdem war ein geordneter Schulunterricht keineswegs selbstverständlich. Holger Behling nennt die Kirchenordnung von 1542, nach der „für alle Städte und Flecken die Einrichtung eine *Scholle, daryn men latin lere* gefordert war“.²⁷ Dem Lateinunterricht galt also ein vornehmliches Interesse; war doch das gründliche Bibelstudium ohne Lateinkenntnisse nicht möglich. Für Dithmarschen ist dieses Dekret offensichtlich nicht als bindend angesehen worden. Jedenfalls hatte das Kollegium der 48 Regenten schon zwei Jahre vorher mehrheitlich die Gründung einer „*gemeinen Schule für die Jugend des ganzen Landes aufzurichten*“ beschlossen. Als Standort war der Bischofssitz Meldorf durchgesetzt worden.²⁸ Im Zuge der Reformation waren das Dominikanerkloster in Meldorf und das der Franziskaner in Lunden aufgelöst und deren Vermögen säkularisiert worden. Die Errichtung und der Betrieb der neuen Lateinschule sollte aus dem Verkauf des über ganz Dithmarschen verstreut liegenden Grundvermögens finanziert werden. In Lunden hat es in der fraglichen Zeit also keine Lateinschule gegeben. Im vergleichsweise wohlhabenden ländlichen Raum Dithmarschens hat es trotzdem schon früh auch Landschulen mit einem halbwegs geordneten Unterrichtsangebot gegeben. Schwerpunktmäßig wurde dort Katechismus-Unterricht erteilt und das Lesen gelehrt. Erst in zweiter Reihe kamen Schreiben und Rechnen.²⁹ Der Schulbesuch ist zwar freiwillig aber kostenpflichtig gewesen. Vielfach konnte der Unterricht auch nur in den Wintermonaten stattfinden. Im Sommer wurden zu viele der Schüler als Hilfskräfte vor allem in der Landwirtschaft eingesetzt. Da Nicolaus Heimen einer privilegierten

²⁶ Stork 1937, S. 327, Anm. 25. Jörg Rasmussen hat dieselbe Zeitspanne übernommen (Ausst.-Kat.: Barockplastik in Norddeutschland, 1977, S. 305).

²⁷ Behling 1990, S. 34.

²⁸ W. Lorenz: Geschichte des Königlichen Gymnasiums zu Meldorf bis zum Jahre 1777, Festschrift zum 350jährigen Jubiläum der Anstalt, Meldorf 1891, S. 9

²⁹ Lange 2003, S. 221f.

Familie angehörte und die Eltern auf eine gute Schulbildung ihrer Kinder Wert gelegt haben, liegt die Vermutung nahe, dass diese durch Hauslehrer unterrichtet worden sind.

Meist schloss sich nach einigen Jahren Schulunterricht eine Handwerkslehre an. Dazu wurde in der Regel ein Vertrag zwischen dem Lehrherrs und dem Vater des Lehrjungen geschlossen, dessen Basis die Statuten der Zunftrolle waren.³⁰ In der „Amtsrolle der [Schleswiger] Tischler vom 20. Mai 1635“ steht dazu unter Punkt 5:

„Wan ein Meister einen Jungen anzunehmen, und demselben das Handtwerck zulernen vorhabens, So soll er denselben, wan der Junge zuvorderst bescheiniget, das Er echt und Rechtt, auch von ehrlichen unberüchtigten Eltern gebohren sey, in gegenwarth der Alterleüte annehmen, Denselben dreyer gantze Jahre lernen, und nach außgestandenen Lehrjahren denselben in beisein der Alterleüte loßgeben 16 Schilling, bei der Loßgebung aber 32 Schilling endtrichten, Darauf der Junge für einen Gesellen eingeschrieben, dafür gehalten, und passiret werden soll, ...“³¹

Die Bildschnitzerei galt manchenorts als freie Kunst ohne eigenes Amt. Wo allerdings ein Bildschnitzer seine Werke eigenhändig staffierte, stand ihm das Maleramt mit seinen weitreichenden Privilegien offen.³² Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts tauchen die Bildschnitzer vermehrt in den Amtsrollen der Snittker, der Discher oder Kuntormaker auf.³³ Dabei verlangte jede der beiden Sparten eine eigene Ausbildung. So hatte z. B. der Bildschnitzer Claus Gabriel, ein Zeitgenosse Heimens, sein Handwerk sechs Jahre lang bei Hinrich Lagemann in Kopenhagen erlernt. Als er sich jedoch 1632 um eine Meisterstelle im Flensburger Tischleramt bewarb, wurde er mit der Begründung abgewiesen, er habe nur „auf Meissel“, also Bildschnitzer, gelernt und nicht „auf Hubel“.³⁴

Die Dauer von Gabriels Ausbildung ist dem vergleichbar, was H. Behling aus einem Eckernförder Meisterbuch (1605-1761) zitiert. Darin ist die Rede von 6 bis 6½ Jahren

³⁰ Stork 1932 –b–, S. 68.

³¹ Zitiert nach Schütz 1966, S. 129. Siehe auch Schütz 1966, S. 61ff.

³² Hasse 1976, S. 32. Die Verbindung zwischen den beiden Handwerkssparten bedeutete für die Bildschnitzer eine Aufwertung ihres Fachs; verfügten doch die Maler über ein deutlich besseres Image.

³³ Das hat sich vermutlich aus der Vergleichbarkeit des verarbeiteten Materials und des Werkzeugs ergeben.

³⁴ Schütt 1975, S. 56. Erst die Intervention des dänischen Königs bewirkte, dass Gabriel als Amtsmeister in die Rolle der Flensburger Snittker eingetragen wurde. Siehe dazu auch oben Abschnitt V.4.

Ausbildung „auf das Bildsnidern“ bzw. „auf das künstliche Schneiden“.³⁵ Rechnet man die mindestens wohl dreijährige Lehre zum Snittker hinzu, ist der junge Mann gut und gerne 25 Jahre alt, bevor er seinen Lehrbrief eingehändigt bekommen und in das Gesellenbuch des Amts eingetragen werden konnte. Nach den allgemeinen Statuten der verschiedenen Zünfte hatte der junge Geselle eine mindestens dreijährige Wanderschaft zu absolvieren.³⁶ Dabei sollte er seine beruflichen Fertigkeiten vervollkommen, aber auch andere Methoden der Materialbehandlung und stilistische Eigenarten fremder Meister kennen lernen.

Bevor sich der Snittker-Geselle als Meister bewerben konnte, hatte er die Muthzeit, eine Art Probezeit, bei einem Amtsmeister zu bestehen, wahren derer er seine fachliche Qualifikation ebenso zu beweisen hatte wie seine moralische Integrität. Sofern der Amtsmeister dem Gesellen nach Ablauf des Muthjahres nicht Fleiß und Pflichttreue sowie allgemeines Wohlverhalten bescheinigte, hatte der Geselle bei einem anderen Meister ein weiteres Muthjahr abzuleisten.³⁷ Nachdem der Amtsmeister sein positives Urteil abgegeben hatte, bekam der Bewerber die Erlaubnis, sein Meisterstück den Vorgaben der Amtsstatuten gemäß vorzulegen. Im Amtsbrief der Schleswiger Snittker von 1588 heißt es dazu:

*Thom Veerteinden: ... herna [nach dem Muthjahr] schal he tho sinem Kunst und Meister Stücke tho macken thogelathen werden und schall weten tho vorferdigen ein Kuntor [d.i. ein Sekretär].³⁸ mit siner Affdelinge und ein Bredtspiel mit siner Affdelinge und aller thobehörige ...*³⁹

Das „Eschen“⁴⁰ war schließlich die letzte Voraussetzung, die zur Neuansiedlung eines jungen Meisters in einem Amt erfüllt sein musste. Daraus ergibt sich, dass nach der Wanderschaft bestimmt noch einmal zwei, wenn nicht gar drei Jahre vergingen, bis jemand zum ordentlichen Meister ernannt wurde. Dieses Verfahren diente auch dazu, unliebsame Konkurrenz abzuwehren und zum Schutz der im Amt bereits etablierten Handwerksfamilien.

³⁵ Behling 1990, S. 92.

³⁶ Schütz 1966, S. 31.

³⁷ Wissel I. 1929, S. 114.

³⁸ Schütz 1966, S. 114. *Kuntor*, auch *Kontor*, taucht im 15. Jahrhundert in der Bedeutung von „Zahlstisch“ auf und ist wohl aus dem Französischen (*comptoir*) entlehnt. (Duden 7, Herkunftswörterbuch, 2001, S. 439)

³⁹ Amtsbrief der Snittker vom 22. Feb. 1588. Veröff. v. Ernst Petersen im „Jahrbuch 1932“, hrsg. v. Altertumsverein f. Schleswig und Umgegend. Hier zitiert aus Schütz 1966, S. 114.

⁴⁰ Lübken 1980, S. 106: *dat amt eschen* – Aufnahme in die Zunft begehren.

Zusammen mit dem Meistertitel wurde auch das Bürgerrecht verliehen. Und danach hatte der junge Amtsmeister einen eigenen Hausstand zu gründen.⁴¹

Das bisher Gesagte beschreibt stichpunktartig die Handwerker Ausbildung nach dem Zunftrecht. Bezogen auf Nicolaus Heimen kommt eine regionale Besonderheit in den Blick: In Dithmarschen gab es bis Ende des 16. Jahrhunderts Gewerbefreiheit. Die sonst von den Zünften wahrgenommene Regulierung der Belange des Handwerkswesens wurde hier innerhalb der Geschlechterverbände geleistet.⁴² Erst als der wachsende Konkurrenzdruck zugewanderter Handwerker überhandnahm, kam es zur Gründung eines Snittkeramtes für das südliche Dithmarschen in Meldorf und 1608 auch in Heide für den Norden. Doch bereits 1613 verordnete der dänische König Christian IV. für den königlichen Bereich der Herzogtümer, dass „... *alle Ämbtern, gilden undt Zunfftordnung biß auf iezige Zeit caßiret*“ wurden. Zwei Jahre später erließ auch Herzog Johann Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf eine ähnlich lautende Verordnung, mit der die Amtsgerechtigkeit aufgehoben wurde, weil ...

*... „ausgelehrt und wohlerfahrene ehrliche Handwercker ... in ihren Zünfften ... entweder wegen Unvermögens oder weiln die Zahl der Zunfft-Brüder schon voll, nicht kommen können, oder sie sich darinnen zu begeben wegen Vielheit der unnöhtigen und übermäßigen Ambts-Unkosten Bedencken und einen Abscheu haben“, obwohl diese nicht zünftigen Handwerker ihre Arbeit „ebenso wohl, ja besser und um einen leichteren Lohn machen“. Damit aber „ein jeder, der ein ehrlich, auffrichtig, nützlich Handwerck gelernet hat, und daßelbe zu treiben und damit seine Nahrung ehrlich zu suchen“ imstande sei, hat der Gottorfer Herzog „beschloßen, solche Monopolissche Ambts-Rollen, Privilegia und Freyheiten gäntzlich abzustellen und die Handwercker und Hanthierung ... ohne Unterschied frey zu geben“.*⁴³

Da zugewanderte Handwerker sich vornehmlich im ländlichen Bereich niederließen, dort produzierten und ihre Waren auf den Märkten in den Flecken bzw. Städten verkauften, wurden Bannmeilen angeordnet, nach denen ...

„... hinfüro auf dem Lande, in dem Bezirk von drei Meilen [etwa 21 km] auf der Geest und zwei Meilen [etwa 14 km] in der Marsch von einer Stadt, kein Handel und Wandel getrieben, auch kein anderer Handwerker, als ein Rademacher,

⁴¹ In Flensburg war den Gesellen wegen mangelnder ökonomischer und sozialer Sicherheit das Heiraten untersagt. Meier 1984, S. 21f.

⁴² Jendreyczyk 1908, S. 2.

⁴³ Zitiert aus: Von ehrbaren Handwerkern und Böhnhasen, Handwerksämter in Schleswig-Holstein. Eine Ausstellung im Landesarchiv Schleswig-Holstein, 2004, S.63 [Hrsg. Reimer Witt].

*Grobschmied, Bauernschneider und Schuster geduldet werden solle.*⁴⁴

Allen anderen Handwerkern war es bei Strafe verboten, sich in diesen Zonen anzusiedeln.

Nach all dem darf man annehmen, dass Nicolaus Heimen nicht zünftig gewesen ist und nicht von einem Amtsmeister ausgebildet worden ist; auch zu diesem Lehrmeister gibt es nur vage Vermutungen.

Hier muss zunächst die Sprache auf Karl Stork kommen. Der angehende Kunsthistoriker studierte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und interessierte sich schwerpunktmäßig für die schleswig-holsteinische Bildhauerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 1932 stellt er in seiner Arbeit über den Bildschnitzer Johann Hennings⁴⁵ aus Heide eine Verbindung zu Nicolaus Heimen her: *„Stilistisch läßt sich in Dithmarschen nur Klaus Heim ... als Schüler unseres Meisters erkennen.“*⁴⁶ Das bekräftigt Stork 1937: *„Die Berührungen zwischen den Werken beider Meister [Johann Hennings alias Henning Claussen und Nicolaus Heimen] sind tatsächlich so groß, daß ein Lehrverhältnis zwischen ihnen angenommen werden darf. ... unter Berücksichtigung des erschlossenen Geburtsjahres kämen wir auf die Jahre 1627 bis etwa 1631 als mutmaßliche Lehrjahre, ...“*.⁴⁷ Nimmt man 1606 als Geburtsjahr Heimens an, mag er 1622 nach zehnjähriger schulischer Ausbildung im Alter von 16 Jahren die Lehre zum Bildschnitzer begonnen haben und 1628 abschließend losgesprochen worden sein.

Dass Henning Claussen Lehrherr des jungen Heimen gewesen ist, ist möglich aber nicht recht zu belegen. Zwar hat Claussen in den 1620er Jahren in dem kleinen Dithmarscher Kirchdorf Neuenkirchen, kaum 14 km von Lunden entfernt, wahrscheinlich eine Bildhauer- (Stein) und Bildschnitzer-Werkstatt (Holz) betrieben.⁴⁸ Als das erste gesicherte und auch erhaltene Werk von Henning Claussen, die Kanzel

⁴⁴ Zitiert nach Jendreyczyk 1908, S.10f. Eine Meile entsprach etwa einer Strecke von sieben Kilometern.

⁴⁵ Wilhelm Johnsen (1952, S. 42ff) hat ermittelt, das Karl Stork mit dem in Heide nachgewiesenen Bildschnitzer Johann Hennings den Neuenkirchener Henning Claussen im Blick gehabt haben muss. Siehe auch Abschnitt V.3. Zu Johann Hennings auch Stork 1932 –b–, S. 68.

⁴⁶ Stork 1932 –b–, S. 6f.

⁴⁷ Stork 1933, S. 202f – Stork 1937, S. 320 – bei Appuhn 1950, S. 61 heißt es ohne weitere Begründung: *„... Heim lernte in den Jahren 1627-31 wohl bei dem Bildhauer Johann Hennings in Heide [sic].“* – Rasmussen 1977, S. 305: *„Wahrscheinlich bis 1631 Lehrzeit bei Henning Claussen in Heide.“*

⁴⁸ Dessen frühestes, gesichertes Werk ist eine 1626 „bedungene“, d.h. vertraglich beauftragte, und vielleicht 1627 gelieferte Taufe für die Kirche in Lunden (Stork 1932-b-, S. 9 – Johnsen 1952, S. 44 und Anm. 47a). Das Werk ist heute verschollen.

in Hennstedt aus dem Jahr 1651, entstand, war Heimen bereits 14 Jahre lang als Meister tätig und hatte seinen eigenen Stil mit individueller Formensprache entwickelt. Es ist also problematisch, Henning Claussen aufgrund einzelner Werkvergleiche als Lehrmeister Heimens zu identifizieren.⁴⁹

Im Anschluss an die Lehre könnte Heimen bei seinem Lehrherrn noch einige Jahre als Geselle tätig gewesen sein, bevor er Anfang der 1630er Jahre zum Meister ernannt und ihm in Lunden Niederlassungsrecht zugesprochen wurde und er seine eigene Werkstatt eröffnen konnte. Dabei wird die Fürsprache durch Heimens Familie entscheidenden Einfluss gehabt haben, zumal Lunden außerhalb der seit dem herzoglichen Erlass von 1615 geltenden Schutzzzone von zwei Meilen um die Städte (hier Heide) liegt.

I.4. Nicolaus Heimen, Bürger in Lunden

Mit Meisterschaft und Niederlassung war die Verheiratung des jungen Meisters verbunden.⁵⁰ Von Nicolaus Heimens Frau kennen wir nur den Taufnamen. Im Lunderner Taufregister des Jahres 1643 ist unter dem 14. Januar die Taufe von Erhard Schebilitzki's Tochter Elsche verzeichnet, und als eine Patin ist „Heimes Clawess frowe wibke“ genannt. Ein weiterer Name, der auf den Vater verweisen könnte, ist nicht bekannt. Karl Stork hält es für möglich, dass Wibke eine Tochter von Nicolaus Ecke und seiner Ehefrau Telsche ist. Später sei das Wohnhaus Heimens in Telsches Besitz übergegangen.⁵¹ Eine gewisse Nähe zwischen den Familien Heimen und Ecke zeigt sich darin, dass Frau Telsche bei der Taufe von Johan, dem ältesten Sohn Heimens am 13. Mai 1636 eine stellvertretende Taufpatin gewesen ist. Der vollständige Eintrag lautet:

Eodem die [das ist der 13. Mai 1636] im huse gedöfft Heimen Clauß Sohne Johan, deßßen gefaddern D. Johannes Dow, der ... Halfsüster Van den Wehrden, an deren stele gestanden Nicolaus Ecken Telsche, Und Hinrich Warringhusen von Süderstapell, deßßen stele Vortreden Clauß Tyes in Lunden.

Danach sind bis 1644 vier weitere Kinder Heimens in Lunden getauft worden:

⁴⁹ Siehe dazu auch Abschnitt IV.3.

⁵⁰ Meier 1984, S. 160, nennt „Eines Ehrsamten Raths der Stadt Flensburg Bescheid wegen der Jungen Meistern vom 27. 4. 1619“, der den jungen Amtsmeistern u.a. abverlangt, einen eigenen Hausstand zu besitzen.

⁵¹ Stork 1937, S. 288. – Die Heimatforscherin Helene Höhnk (1934) betont zwar in ihrer „Geschichte und Genealogie der Familien Heim in St. Annen“ das Wirken des Bildschnitzers Heimen und nennt fünf Kinder; eine Frau und Mutter Wibke gibt es bei Höhnk nicht.

am 4. Octobr [1639]: in d kirche getaufft Heime Nicolai Bildtsnitzers Söhnlein

Peter, ...,

am 1. Febr [1641]: im Hause getaufft Heimes Clawesses des Bildhawers

Kindt und Töchtrlin Wibke, ...,

am 23. Jul [1643]: in d. Kirche getaufft Heime Clawes Bildhawers Söhnlein

Clawes, ...,

am 13. Oktob [1644]: in d Kirche getaufft Heime Clawes Bildthawers Söhnlin

.....⁵²

Die Eintragung vom 13. Mai 1636 ist demnach der erste authentische Hinweis, dass Heimen und seine Familie Bürger Lunds gewesen sind. Ebenso verliert sich Heimens Lunder Spur mit dem Jahr 1644.

Auch die Schicksale seiner Frau und seiner Kinder liegen noch weitgehend im Dunkeln. Helene Höhnk weiß Interessantes über zwei seiner Söhne: Sohn Peter soll in der väterlichen Werkstatt in Schleswig gearbeitet und die Wiege für den Darmstädter Hof⁵³ persönlich dort abgeliefert haben und „in Süddeutschland hängen geblieben sein, wo er der Stammvater der württembergischen Theologenfamilie wurde.“⁵⁴ Frau Höhnk fährt fort: „Der jüngere Sohn Claus, der in gleicher Mission nach Würzburg an den Hof des Fürstbischofs gesandt wurde, blieb in dessen Diensten und wurde katholisch ...“⁵⁵

⁵² Dazu vier Hinweise: 1. Die Liste der Gevattern / Taufpaten ist hier weggelassen, weil in der Sache wenig erhellend. Die vollständigen Quellen sind einsehbar im Kirchenkreisarchiv Dithmarschen Nordermarkt 8, Meldorf. – 2. Beim letzten Täufling ist statt des Namens eine Leerstelle gelassen. Vielleicht hat es sich um die Nottaufe eines früh verstorbenen Säuglings gehandelt, und die Eintragung eines Namens ist darüber versäumt worden. Das Lunder Sterberegister reicht nur bis ins Jahr 1735 zurück. – 3. Wenn beim Eintrag der Taufe von Johan die Standesbezeichnung des Vaters fehlt, sollte daraus nicht geschlossen werden, Heimen sei 1636 noch gar kein selbständiger Meister gewesen. Ich halte das Phänomen eher für eine Eigenart des Protokollanten / Pfarrers. Jedenfalls ist die fragliche Eintragung von anderer Hand als die jüngeren Taufen. – 4. Die hier wiedergegebene Liste der Taufen hat Karl Stork zusammengestellt. (1937, S. 288 und S. 325f, Anhang 1., 4., 5. Und 12.).

⁵³ Siehe Abschnitt II.13.

⁵⁴ Höhnk 1934, S. 23. Diese von H. Höhnk nicht belegte These ist fragwürdig. Der 1639 geborene Peter ist bei der Fertigstellung der Wiege (1652) höchstens dreizehn Jahre alt.

⁵⁵ Beleg bzw. Quelle fehlen.

Heimens Sohn Peter spielt auch in einem oben schon zitierten Brief des Uwe Claussen aus Unterhaching eine Rolle.⁵⁶ Danach war Peter „zunächst ebenfalls Bildhauer, als solcher auch einmal in Würzburg und Krakau.“⁵⁷

Schließlich erwähnt auch Wilhelm Johnsen den dritten der Heimen-Söhne, Claus. Der soll laut Versicherung eines Meldorfer Gewährsmanns „als Bildschnitzer in Hennstedt/Dithm. gelebt und dort vermutlich die Taufe samt Schranken und Deckel gemacht habe.“⁵⁸

Doch zurück zu Nicolaus Heimen und seiner sozialen und wirtschaftlichen Lage bis etwa 1644. Karl Stork zieht in diesem Zusammenhang einige weitere Hinweise aus dem Taufregister und aus dem Kirchstuhlbuch von Lunden zu. Heimen selbst oder seine Frau Wibke sind zwischen 1637 und 1644 viermal von verschiedenen Familien als Taufpaten aufgeboden worden. Das sagt etwas über die soziale Einbindung und die Stellung der Heimens innerhalb des Gemeinwesens.

Karl Stork glaubt zu wissen, dass Heimen sein Wohnhaus und seine Werkstatt in Kirchennähe, also in einem eher privilegierten Wohnumfeld gehabt hat.⁵⁹ Das wäre dem Angehörigen eines vornehmen, alteingesessenen Dithmarscher Bauerngeschlechts angemessen.

Unabhängig davon hat Heimen sich in den Jahren von 1635 bis 1644 durch seine künstlerische Klasse und sein handwerkliches Geschick einen beachtlichen Ruf, besonders als Gestalter von Epitaphien, erarbeitet.⁶⁰ Dazu kommen 1641 die Kanzel in Hattstedt und 1642 das Retabel in St. Annen.⁶¹ Das lässt auf eine florierende Werkstatt und ein gutes Einkommen schließen.

Schließlich soll in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden, dass die Familie über einen eigenen, an Haus- und Grundbesitz gebundenen Kirchstuhl in der Lundener Kirche verfügen konnte.⁶² Man darf sich diesen Kirchstuhl als eine Art

⁵⁶ Siehe oben Anm. 16 auf S. 17.

⁵⁷ Hier fehlt ein Quellenhinweis.

⁵⁸ Johnsen 1952, S. 42. Die auf 1687 datierte Taufgruppe in Hennstedt soll nach Dehio ein Werk des Rendsburgers Hans Pahl sein (Dehio 1994, S. 334).

⁵⁹ Stork 1937, S. 326, Anhang 15.

⁶⁰ Dazu Abschnitt II.1., 1635, Epitaph Kraißbach in Hemme, Abschnitt II.2., 1637, Epitaph Harder in Rendsburg, Abschnitt II.3., 1639, Epitaph Sledanus in Schleswig, Abschnitt II.6., 1644, Epitaph Rode, St.. Annen.

⁶¹ Abschnitt II.4. und II.5.

⁶² Kirchstuhlbuch Lunden, Pag. 622, zitiert nach Stork 1937, S. 326, Anhang 14.

rundum geschlossener Loge mit durchfensterter Front vorstellen; während des Gottesdienstes zeigten geöffnete Fenster die Anwesenheit der Besitzer an.⁶³

Manches deutet darauf hin, dass die Eheleute Heimen geachtete Persönlichkeiten im Ort gewesen sind. Die junge Familie scheint in geordneten, friedlichen Verhältnissen gelebt zu haben. Eine gewisse wirtschaftliche Unabhängigkeit mag durch Erbe im Rahmen der Geschlechterzugehörigkeit gegeben gewesen sein, während der Bildschnitzer selbst auch ein regelmäßiges Einkommen erarbeiten konnte. Schließlich dürfen wir eine soziale Geborgenheit annehmen; Lunden war Heimat der Bildschnitzerfamilie.

Umso unerklärlicher erscheint es, dass Nicolaus Heimen 1645, vielleicht bereits 1644 Lunden verlassen und seine Werkstatt dort geschlossen hat. Jedenfalls ist der Vermerk im Lundener Kirchstuhlbuch von 1646 auf Blatt 622 so zu verstehen, dass der Hausbesitz Heimens auf O. Rode Claußen übergegangen ist.⁶⁴

1.5. Krieg erreicht die Herzogtümer

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden auch die beiden Herzogtümer im äußersten Norden Deutschlands von jenen kriegerischen Auseinandersetzungen erreicht, die später zusammenfassend als der Dreißigjährige Krieg bezeichnet worden sind. Nachdem es zunächst im böhmisch-pfälzischen Krieg von 1618 bis 1623 regional vergleichsweise begrenzt vor allem um die Rivalität zwischen Katholizismus und Protestantismus gegangen war, bedeutete das Eingreifen des dänischen Königs Christian IV. (1625) eine Verlagerung der Auseinandersetzungen nach Norden. Dabei hatte der König sich weitreichende Ziele gesteckt. Zum einen ging es ihm um dänischen Einfluss auf die Politik im Deutschen Reich. Vor allem jedoch galt es, die dänische Vormachtstellung im Ostseeraum auszubauen und zu sichern. Letztlich wurden beide Ziele verfehlt.

Für die Verhältnisse im nördlichen Dithmarschen und damit für das Wohlergehen Nicolaus Heimens scheint der schwedisch-dänische Krieg (1643-1645) von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Das schwedische Heer aus etwa 12.000 Söldnern war im Dezember 1643 unter General Leonard Torstenson im südlichen Holstein eingefallen und hatte bereits im Januar 1644 beide Herzogtümer und das dänische Jütland eingenommen. Die dänische Kriegsflotte konnte ein weiteres

⁶³ Der fragliche Kirchenstuhl ist heute nicht mehr vorhanden. 1834 sind bei einem Brand alle alten Ausstattungstücke der Kirche vernichtet worden.

⁶⁴ Übernommen aus Stork 1937, S. 326, Anhang 14.

Vorrücken auf die Ostseeinseln verhindern. Vielmehr gelang es dänischen Truppen zunächst, die Schweden zum Rückzug zu zwingen und die Herzogtümer zwischenzeitlich zurückzuerobern. Kriegsentscheidend wurde jedoch die vernichtende Niederlage der dänischen Flotte durch einen schwedisch-niederländischen Verband, der eine erneute Besetzung der Herzogtümer durch ein schwedisches Heer folgte.⁶⁵ Im August 1645 kam auf Betreiben Frankreichs und der Niederlande der Frieden von Brömsebro zustande. Die Vereinbarungen gingen vorwiegend zugunsten Schwedens aus, das zur führenden Ostseemacht avancierte. Dänemark musste u.a. auf das Erzbistum Bremen und das Bistum Verden verzichten und büßte damit seinen Norddeutschen Einfluss ein. „Christian IV. ... war an den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück [1648] nicht mehr beteiligt.“

Das waren etwa 20 Monate mit hohen Belastungen für die Bevölkerung der Herzogtümer. Besonders das flache Land war den anrückenden Soldaten schutzlos ausgeliefert. Dabei ging es nach dem Prinzip: Das besetzte Land ernährt das Heer. Und Heer meint zum einen die aktiven Söldner, die Quartier, Verpflegung und Sold beanspruchten, aber auch die Transport- und Versorgungsabteilungen, den Tross, zu dem auch Frauen und sogar Kinder der Söldner gehörten. Die Landesherren forderten von ihren Untertanen Kontributionen, Geldabgaben und Sachleistungen. Wo die nicht reichten, nahmen sich die Soldaten, was sie vorfanden. Waren die letzten Einheiten des Trosses abgezogen, kam es häufig zu Überfällen von sog. Streifern und Marodeuren. Es kam zu Plünderungen, Räubereien und Brandschatzungen. So soll die schwedische Soldateska, als sie mit dem „Auftrag, das Land zu ruinieren“, in die Elbmarschen eingefallen war, „für über 500.000 Reichstaler Schaden angerichtet haben.“ In der Folge haben viele der wohlhabenden Dithmarscher Bauern ihre Höfe verlassen und sind vor den Schweden geflohen.⁶⁶

Die Unberechenbarkeit des Krieges und der Umstand, dass es für Künstler kaum noch Aufträge gegeben hatte, waren Gründe, dass Heimen so unvermutet familiäre, gesellschaftliche und wirtschaftliche Bindungen aufgegeben hat.

Für Bürger aus dem Norden Dithmarschens, also beispielsweise aus Lunden, kann Tönning am jenseitigen Eiderufer ein naheliegender Zufluchtsort gewesen sein. Lunden verfügte in der fraglichen Zeit über einen kleinen Eiderhafen (Wollersum). Von dort waren es nur wenige Kilometer eiderabwärts bis nach Tönning am

⁶⁵ Lange 2003, S. 236ff, - Behling 1990, S. 50f.

⁶⁶ Lange 2003, S. 245.

gegenüber liegenden Eiderufer. Der erste Gottorfer Herzog, Adolf I., hatte in den 1580er Jahren das Schloss in Tönning als seine dritte „Nebenresidenz“ erbaut.⁶⁷ Von dort aus waren die beiden wohlhabenden Provinzen Eiderstedt und das nördliche Dithmarschen bequem zu betreuen. Als Gottorf im Jahr 1644 verschiedentlich von schwedischen Truppen geplündert worden war, hatte Herzog Friedrich III. seine Residenz vorübergehend nach Tönning verlegt und umgehend mit der Fortifikation von Schloss und Stadt begonnen.

Warum Heimen bei all dem Schleswig als Zufluchtsort gewählt hat, bleibt rätselhaft.⁶⁸ Nach den Gottorfer Kammerrechnungen ist gesichert, dass der Schnitzer von 1649 bis 1655 immer wieder für den Hof gearbeitet hat. Karl Stork nimmt an, Heimen sei „... 1644 oder ... zu Beginn des Jahres 1645 nach Schleswig verzogen ...“.⁶⁹ Allerdings war weder im Archiv der Stadt noch in den Kirchenbüchern ein Hinweis auf Wohnsitz, Leben oder Werkstatt Heimens zu finden.

I.6. Die Zeit nach 1644

Die Jahre nach 1644 waren für Nicolaus Heimen durch die Nähe zum Gottorfer Hof gekennzeichnet. 1645 war im Dom zu Schleswig ein von Heimen geschaffenes Epitaph für Peter Jugert gesetzt worden.⁷⁰ Jugert hatte 37 Jahre lang als „Gelehrter Rat“ für den Gottorfer Hof gearbeitet. Zu den Stiftern dieses Epitaphs gehörte Jugerts Schwiegersohn Balthasar Gloxin, der ebenfalls zum herzoglichen Personal gehört hatte. Der hat als Mitinitiator eines Epitaphs maßgeblich dazu beigetragen, dass 1647/48 in Burg auf Fehmarn ein Epitaph für seinen Vater David Gloxin gesetzt worden ist. Und dieses Stück ist ebenfalls der Werkstatt Heimens zuzuschreiben.⁷¹ Diese Zusammenhänge mögen die Verantwortlichen am Gottorfer Hof auf den Bildschnitzer aus Dithmarschen aufmerksam gemacht haben. Jedenfalls ergeht 1648

⁶⁷ Spielmann 1997, S. 23. Daneben hat Adolf weitere „Nebenresidenzen“ in Reinbek, Husum und Kiel gegründet oder ausgebaut,

⁶⁸ Heimen wird in den Quellen verschiedentlich als *Biltschnitzer zu Schließwieg* bezeichnet. Das ist beispielsweise in der Akte zu einer Klage Heimens gegen die Erben seines Auftraggebers Marcus Lüders, 1650, der Fall (siehe Abschnitt III.10.). Ähnliche Identifikationshinweise findet man ab 1652 mehrmals auch in den Gottorfer Kammerrechnungen.

⁶⁹ Stork 1937, S. 289. Diese Ansicht ist von allen, die sich in der Nachfolge von Stork mit Heimen beschäftigt haben, übernommen worden, so von Johnsen 1952, S. 49, Rasmussen 1977, S. 305 oder Behling 1990, S. 151. Letzterer spricht, allerdings ohne Beleg, von einer Werkstatt Heimens in [der damals noch eigenständigen Siedlung] Lollfuß. Diese Handwerkersiedlung vor den Toren Schleswigs hatte sich seit dem 15. Jahrhundert auf herzoglichem Grund bis an den Gottorfer Burggraben ausgedehnt, bevor sie 1711 ein Teil Schleswigs wurde (Schröder 1827, S. 33ff.).

⁷⁰ Siehe dazu Abschnitt III.7.

⁷¹ Abschnitt III.8.

ein, soweit bekannt, erster größerer Auftrag aus Gottorf an Heimen. Im Mai dieses Jahres war Garlev Lüders, der geschätzte Privatlehrer der sechs Herzogstöchter, gestorben. Friedrich III. hat zu Ehren von Lüders eine Rahmenkartusche mit integrierter gusseiserner Texttafel fertigen lassen; das opulente Schnitzwerk ist Heimen zuzuschreiben.⁷²

In der Folgezeit sind eine ganze Reihe kleinerer Aufträge des Hofes an Heimen ergangen. Deren Abwicklung verdeutlichen die Notizen in den herzoglichen Kammerrechnungen in den Jahren zwischen 1649 und 1655.⁷³ Neben einigen nicht näher bezeichneten Arbeiten ist der Schnitzer für eine Vielzahl von Dekorationsstücken, vor allem „Hirsch- und Rehköpfe“, entlohnt worden.⁷⁴ Als Großaufträge in den Jahren zwischen 1650 und 1655 sind die vier Wiegen für die Erstgeborenen der vier Herzogstöchter anzusehen.⁷⁵ In dem Jahr läuft aus heutiger Sicht die Zeit der dokumentierten Gottorfer Aufträge an Heimen aus. Als das späteste Stück der Werkstatt Heimens kann das Epitaph Schnel (1658) in der kleinen Kirche von Katharinenheerd / Eiderstedt gelten.⁷⁶

Der Tod des Nicolaus Heimen wird danach auf die Zeit nach 1658 angenommen. In den Beerdigungsregistern der drei Schleswiger Kirchengemeinden taucht der Name Heimen nicht auf. Und so endet das Leben dieses beachtlichen schleswig-holsteinischen Knorpelwerk-Künstlers wie es begonnen hatte, im Dunkel der Geschichte.

⁷² Abschnitt III.9.

⁷³ Siehe Quellenverzeichnis im Anhang.

⁷⁴ Abschnitt III.17.1.

⁷⁵ Abschnitt III.13.

⁷⁶ Abschnitt III.16.

II. Knorpel- und Ohrmuschelwerk, Entstehungsgeschichte eines Ornamenttyps

Nikolaus Heimen gehörte zu jener Gruppe von Holzbildschnitzern in den norddeutschen Herzogtümern Holstein und Schleswig, die in einer kurzen frühbarocken Phase das Ohrmuschelwerk zu einem prägenden Element ihrer Werke entwickelt hat.¹ Diese Ornamentform hat zwischen etwa 1600 und 1680 besonders in den Niederlanden, in (Nord-) Deutschland und Skandinavien Verbreitung und Blüte gefunden.

Bei dem Versuch, sich dem Werk Heimens zu nähern, ist ein Blick auf das Ornament und auf die Art, wie der Bildschnitzer es eingesetzt hat, unausweichlich. Dabei wird der Schmuck von innenarchitektonischen Ausstattungsstücken, namentlich Retabeln, Kanzeln, Epitaphien und Möbeln, vorrangig im Blick sein.

II.1. Ornare – ornamentum - Ornament

Das lateinische Verb *ornare* ist nicht nur mit *ausstatten* oder *veranstalten* zu übersetzen, es steht auch für *schmücken*, *verschönern* oder *hervorheben*. Das Substantiv *ornamentum* bedeutet folglich auch *Zierde* oder *Auszeichnung*.² Das Ornament ist also das, was einem Gegenstand, einem Objekt beigegeben, angefügt wird, was ihn schmückt und damit seinen Wert steigert. Im deutschen Sprachraum hat sich dafür schon im Mittelalter das Wort *zierung* oder *Zier* eingebürgert.³

Das lateinische Adjektiv *decorus* heißt *zierlich*, *reizend*, meint jedoch auch *schicklich*, *angemessen*, *sich geziemend*. So bedeutet das Substantiv *decorum*, *Anstand*, *Schicklichkeit*. Das deutsche Wort *Zier* bekommt schon früh auch die Konnotation von *angemessenem*, *passendem* Schmuck.⁴

II.2. Marcus Vitruvius Pollio

Die Überreste hellenistischer Bauten und vor allem jene architekturtheoretischen Basisüberlegungen, die der römische Architekt und Ingenieur *Marcus Vitruvius Pollio* wahrscheinlich zwischen 33 und 14 v. Chr. in seinen „De architectura libri decem“

¹ Das Ohrmuschelwerk ist eine durch die namengebenden Formen gekennzeichnete Variante des Knorpelwerks. Der Begriff *Ohrmuschelstil*, wie ihn Walter K. Zülch 1932 geprägt hat, soll hier nicht übernommen werden. Man kann eher Günter Irmscher folgen, der „*synkretistische Tendenzen im ornamentalen Dekor*“ erkennt, indem sich „*Beschlagwerk, Rollwerk, Schweifwerk, Volutenspangen, Mauresken, Blumen, Akanthus-Wellenranken, Kartuschen und Mischwesen in vielfältiger Weise vermischen.*“ (Irmscher 1984, S. 143)

² Georges 1998.

³ Sieber 1996, S. 266ff.

⁴ Siehe dazu auch Sieber 1996, S. 280.

beschrieben hat, haben rund anderthalb Jahrtausende später tiefgreifende Auswirkungen auf die entsprechenden Bereiche in der italienischen Renaissance und weit darüber hinaus gehabt.

Für Dekorationen von Innenräumen hatte Vitruv neben Stuckaturen auch differenzierte Wandgemälde empfohlen, für die er eine möglichst realistische Darstellung fordert.

Im 15. und 16. Jahrhundert, in der Renaissance, galt vor allem in Italien in kunst- und kulturgeschichtlichen Fragen die Rezeption antiker Vorbilder als Maßstab; das betrifft auch das Ornament.

II.3. Rezeption antiker Vorbilder im Italien des 15./16. Jahrhunderts

Der italienische Humanist, Architekt und Architekturtheoretiker *Leon Battista Alberti* (1404-1472) fußt mit seinem *De re aedificatoria* auf Vitruvs Werk.⁵ Für ihn resultiert die *Schönheit* eines Bauwerks aus der Harmonie, der Ausgewogenheit der einzelnen Bauteile (*concinnitas*). Das Ornament ist immer der angemessene Schmuck, der sich am Zweck des Bauwerks orientiert.⁶ Es ist quasi die glänzende Haut um den Gebäudekern herum. Dazu schreibt Alberti:

Der vorzüglichste Schmuck der Wände und Decken, besonders der gewölbten, ist die Inkrustation selbst, Säulenstellungen natürlich immer ausgenommen. Diese wird verschiedener Art sein: ganz weiß in Gips geglättet, oder in Stuckornamenten. Gemalt, getäfelt, aus geschnittenen Steinen, aus Mosaik oder der Vereinigung dieser Arten.⁷

Bei all dem warnt Alberti davor, einen Bau mit Ornament zu überladen. In jedem Fall sei eine maß- und würdevolle Form der Ornamentierung anzustreben. Eine reine Demonstration von Reichtum führe nicht zu einem Ausdruck von Schönheit.⁸

Ab 1537 erscheint in unregelmäßigen Abständen die „*Sette Libri d’architettura*“ des Architekten und Architekturtheoretikers *Sebastiano Serlio* (1475-1554).⁹ Der hat in

⁵ Nach Irmscher 1984, S. 34, erst 1485 herausgegeben, also nach dem Tode Albertis (1472).

⁶ Ähnlich wie Vitruv differenziert auch Alberti zwischen privaten, öffentlichen und sakralen Gebäuden, die jeweils ihre eigenen, im Sinne des *decorum* angemessenen Repräsentationsformen haben.

⁷ Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst, übersetzt von Max Theuer. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Wien / Leipzig 1912, (1991), VI, 5, S. 308.

⁸ IX, 1, S. 474f.

seinem Werk die fünf Säulenordnungen mit ihren jeweiligen Bedeutungen beschrieben und zu jeder Säulenordnung die passende Art des ergänzenden Schmucks sowie dessen Umfang angeführt.¹⁰ Zu jeder Ordnung gibt es auch illustrierende Holzschnitte, die die angemessene Verwendung der Säulen in Fassaden und Portalen, aber auch als Fenster- und Kaminrahmungen zeigen.¹¹ Die große Zahl schematischer Abbildungen mit knappen Begleittexten ist neu bei Serlio. Diese ermöglichen selbst theoretisch weniger ausgebildeten Baumeistern und Handwerkern den Zugriff auf einen reichen Schatz verwertbarer Vorlagen. Anders als Alberti, der vornehmlich die gebildeten Humanisten angesprochen hatte, hat Serlio mit seinem Werk „den Extrakt, auf den der Praktiker gewartet hatte“, bereitgestellt.¹² Folgerichtig erfuhr das Werk eine unerwartet rasche Verbreitung, die noch dadurch gefördert wurde, dass der Autor 1541 dem Ruf des französischen Königs Franz I. nach Fontainebleau gefolgt ist. Hier in Frankreich hat Serlio sein *Extraordinario libro* veröffentlicht, quasi eine Ergänzungslieferung zu seinen Bänden I. – V.; darin waren 50 Portalentwürfe zusammengestellt.¹³ Damit waren, was das Ornament betrifft, die entsprechenden Renaissancegedanken nördlich der Alpen angekommen. Anfang des 17. Jahrhunderts gab es französische, niederländische und deutsche Übersetzungen von Serlios Werk.¹⁴

⁹ Die „Sieben Bücher ...“ liegen in der Ausgabe Venedig 1584 (incl. *Extraordinario libro*) in der digitalen Bibliothek der Universität Heidelberg vor. <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584> (benutzt am 12.07.2010)

Tutte l'opera d'architettura et prospectiva von Sebastiano Serlio sind italienisch – englisch kommentiert und übersetzt von Vaughan Hart und Peter Hicks in zwei Bänden [I.: Buch 1-5, II. Buch VI und VII] 1996 und 2001 New Haven, Conn. [u.a.] erschienen.

¹⁰ Irmscher 2005, S. 38ff.

¹¹ Die niederste Ordnung ist die der *Toscana*. Sie kommt nach Serlio für Stadttore, Festungen und militärische Gebäude in Frage. Es folgen die *Dorica*, deren Proportionen sich „auf den starken männlichen Körper“ beziehen und Christus bzw. männliche Heilige repräsentieren, und die *Ionica* mit ausgesprochenem Frauenbezug.

Die *Corinthia* wird mit der Jungfrau Maria sowie anderen Heiligen mit einer *vita virginale* in Verbindung gebracht.

¹² Forssman 1956, S. 62.

¹³ Als erstes erschien das Buch IV im Jahr 1537 in Venedig. Es folgte 1540, ebenfalls in Venedig, das Buch III. Die Bücher I und II erschienen dann in Frankreich (beide 1545 in Paris). *Extraordinario libro* wurde 1551 in Lyon herausgegeben. Diese und weitere Daten zu den verschiedenen Veröffentlichungen, z.B. Gesamtausgaben, Reprints, Übersetzungen, hat G. Irmscher ausführlich zusammengestellt. (Irmscher 2005, S. 179, Anm. 92) Serlios Werk ist einsehbar unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1609>

¹⁴ Irmscher 2005, S. 179, Anm. 92.

II.4. Akanthusranken und Volutenspangen, Beizierden mit antiken Vorbildern

Im Folgenden sollen die sogenannten *Beizierden* betrachtet werden.¹⁵ Das sind jene Elemente, die bei der Gestaltung von Rahmen und Kartuschen, aber auch zum Schmuck ganzer Wandflächen Verwendung finden.

Seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert ist in Griechenland das *Akanthusblatt* ein beliebtes Schmuckelement gewesen. Neben der Verwendung im korinthischen Kapitell ist es schon früh in Form wellenförmiger Ranken als Friesdekoration verwandt und schließlich von den Römern übernommen worden. Vorbild für italienische Renaissance-Künstler war z. B. der Akanthus-Rosetten-Fries am Architrav der Maison Carrée in Nîmes.¹⁶

Ein typisches Beispiel dafür, wie detailliert italienische Renaissancekünstler den antiken Vorbildern gefolgt sind, verdanken wir dem Architekten und Bildhauer *Francesco Riciarelli* aus dem toskanischen Volterra, der nachgewiesen von 1556 – 1597 tätig gewesen ist und um 1580 eine vom Trajansforum stammende Friesplatte für ein ornamentales Vorlagenblatt genutzt hat.¹⁷

Damit ist man nahe bei *Volutenspangen*, deren Ursprung ebenfalls in der Antike liegt. Wir finden sie z. B. als Substruktionen von Konsolengesimsen und als verbindende Frieselemente am zwischen 421 und 406 v. Chr. errichteten Erechtheion auf der Akropolis in Athen.¹⁸ Auch die Volutenspangen werden in der Frühen Neuzeit verbreitet wiederentdeckt. Als Beispiel für die Rezeption dieses Motivs in der italienischen Renaissance kann S. Maria Novella in Florenz genannt werden. An deren Fassade, um 1458 nach Plänen Albertis errichtet, begrenzen Volutenspangen in

¹⁵ Diesen Terminus verwendet Irmscher 1984 in seiner *Kleine[n] Kunstgeschichte des europäischen Ornaments ...* und zitiert eine Veröffentlichung des deutschen Architekturtheoretikers Leonhard Christoph Sturm vom Ende des 17. Jahrhunderts: *Abhandlung von den Bey-Zierden der Architectur, welche durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden.* (zitiert nach Irmscher 2005, S. 61)

¹⁶ Siehe Abbildung II.1. (maisoncarree.eu. Foto: Marck, Dominique, 2008) Die Maison Carrée ist ein römischer Podiumstempel, typologisch ein Pseudoperipteros, der Anfang des ersten nachchristlichen Jahrhunderts im südfranzösischen Nîmes errichtet worden war. Literatur: Robert Amy et Pierre Gros: *La maison carrée de Nîmes*. Paris 1979. Gleich vorbildhaft, allerdings mit flächendeckenden, intermittierenden Wellen von Akanthusranken, waren die Wandtafeln jenes Friedensaltars, der *Ara Pacis Augustae*, der 9 v.Chr. auf Betreiben des römischen Senats errichtet worden war. Abbildung dazu bei Irmscher 1984, Tafel 2. Literatur: Alexander Mlasowsky: *Ara Pacis, ein Staatsmonument des Augustus auf dem Marsfeld*. Mainz 2010.

¹⁷ Angaben aus Berliner / Egger, *ornam. Vorlagen Bd. 1 (Text)*, München 1981, S. 54. Siehe Abbildung II.2. Vergleiche dazu auch Irmscher 1984, Tafel 9b.

¹⁸ Siehe Abbildungen in Gruben: *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München 2001, S. 217 und Irmscher 1984, Tafel 1a.

gestreckter S-Form die Giebelzwickel.¹⁹ Auch im Entwurf eines Dorica-Kamins im IV. Buch der *Regole generali* ... Serlios finden wir diese s- und c-förmigen Elemente.²⁰

II.5. Antike Wurzeln der Groteske²¹

Kaiser Nero hatte nach dem verheerenden Brand Roms im Jahr 64 n.Chr. die Planung und Errichtung eines pompösen Palastes veranlasst. Für die Gesamtanlage war eine Fläche von mehr als 50 ha auf Palatin und Esquilin vorgesehen. Wände und Decken der Räume waren mit einem dichten Geflecht von buntem Ornament überzogen. Als Nero im Jahre 68 gestorben war, wurde der erst in Teilen vollendete Bau stillgelegt. Kaiser Trajan (98 – 117) ließ die Ruinen zuschütten oder nutzte sie als Fundamente einer gewaltigen Thermenanlage. Erst in den 1480er Jahren wurde man wieder auf die Wandbemalungen in der sogenannten Domus Aurea aufmerksam. Da die Räume, durch die genannten Verschüttungen oder durch natürliche Ablagerungen zur Zeit ihrer Wiederentdeckung unterhalb der Erdoberfläche lagen, glaubte man, unterirdisch angelegte Gemächer aus der römischen Antike gefunden zu haben. Bald war der Begriff „*grottesche*“ geprägt.²² Gemeint war damit all das, was im Zuge der Ausgrabungen an Decken- und danach Wanddekorationen freigelegt worden war; das sind figurale Darstellungen ebenso wie deren ornamentale Einbindung.

Was hier im Verlauf der Jahre zu Tage gefördert wurde, wäre gewiss auch Ziel des Spotts von Vitruv gewesen, der sich schon rd. 100 Jahre vor Nero darüber mokiert hatte, dass ein Maler sich bei der seinerzeitigen „Mode“ der Innenwanddekoration, heute sprechen wir vom dritten pompejanischen Stil, nicht mehr wie früher üblich an wirklichen Dingen orientierte.

¹⁹ Siehe Abb. II.3.

²⁰ Siehe Abb. II.4.

²¹ Für diesen Begriff gibt es unterschiedliche Schreibungen: Zülch, 1932, spricht von der *Groteske Italiens*, Irmscher, 2005, kennt *antikisierende* und *moderne Grottesken*. Lt. Duden ist nur die Schreibung mit nur einem „t“ richtig; im 18. Jahrhundert ist das deutsche „Groteske“ über das französische „grotesque“ aus dem italienischen „grottesca“ entstanden. (Duden, Bd. 7, ³2001, S. 304)

²² Dass dieser eher spontane Begriff „*nicht eigentlich*“ sei, hat um 1550 Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie formuliert (von Joh. Wolfg. v. Goethe 1803 ins Deutsche übersetzt); die Gebäude seien „*durch den Ruin ... in die Tiefe gekommen, [so dass sie] gleichsam Höhlen zu sein scheinen.*“ Trotzdem hat sich der Terminus gehalten und dann mehr und mehr eine affektbezogene Konnotation angenommen in Richtung „komisch“, „skurril“; so spricht schon Vasari von „*una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto*“ (Chastel 1997, S. 15 u. 99, Anm. 3). Zülch meint, die früheste Benutzung des Begriffs „grottesche“ für 1495 gefunden zu haben (Zülch 1932, S.14), während Irmscher sich in dieser Frage auf den Vertrag zwischen dem Kardinal Francesco Piccolomini und dem Maler Pinturicchio beruft, der 1502 mit Bezug auf die Ausmalung der *Libreria Piccolomini* in Siena geschlossen worden ist (Irmscher 1984, S. 152).

*Anstatt der Säulen stellt man Rohrstängel dar; ... in gleichen Leuchter, welche Tempelchen tragen, über deren Giebel ... mehrere dünne Stängel sich erheben, worauf, wider alle Natur, kleine Figuren sitzen; auch blühende Blumen, aus denen halbe Figuren hervorgehen, welche bald mit Menschen-, bald mit Tierköpfen versehen sind: Lauter Dinge, dergleichen es weder gibt, noch geben kann, noch jemals gegeben hat.*²³

Vitruv hat hier, wie D. Scholl es nennt, „in den Künstlern der Grotesken Ignoranten des Decorums [im Sinne von Schicklichkeit]“ identifiziert.²⁴

Im letzten vorchristlichen Jahrzehnt hatte sich dann der römische Dichter *Horaz* (65-8 v. Chr.) zu allerdings nicht grenzenloser Freiheit der künstlerischen Phantasien geäußert. In seiner „*Epistula ad Pisones*“ schreibt er:

*... «Doch Malern und Dichter steht seit jeher das Recht zu,
denkbar Kühnstes zu wagen. Gegenseitig wir wünschen
uns diese Freiheit. Niemals aber darf sich das Wilde
mit dem Zahmen paaren, niemals dürfen die Schlangen
Vögel befruchten und Tiger mit sanften Schafen sich gatten.*²⁵

Die *grottesca pittura* wurden stilprägend, weit über Italien hinaus.²⁶

II.6. Frühneuzeitliche Rezeption von Vorlagen aus dem antiken Rom

Zahlreiche italienische Künstler und Forscher besuchten bald nach der Wiederentdeckung der Domus Aura den Ausgrabungsort; anhand ihrer Signaturen auf dem antiken Gemäuer sind sie gut identifizierbar. Sie fertigten Skizzen zu ihren Eindrücken an, um sie später zu verwenden. Einer der Ersten, die in den „Grotten“ Gesehenes zu eigenen Erfindungen gefügt hatten, war *Filippino Lippi* (1457-1504). Er war von Kardinal *Oliviera Carafa* beauftragt worden, die Cappella Carafa in der Basilika Santa Maria sopra Minerva in Rom mit Fresken auszustatten; 1489 war der Künstler mit seinem Mitarbeiter *Raffaellino del Garbo* das Projekt angegangen. Die Abbildung II.6. zeigt daraus den *Triumph des Hl. Thomas von Aquin über die Häretiker*. Die dargestellte Szene kann hier ebenso übergangen werden wie die

²³ Vitruv: De architectura ... VII.V.3ff; zitiert nach Chastel 1997, S. 33.

²⁴ Scholl 2004, S. 154.

²⁵ Horaz: Epistula ad Pisones, vv 1 – 5, 12 – 13. Aus: Q. Horatii Flacci opera, ed. D. R. Shackleton Bailey, 3. Stuttgart 1995, Übertragung: G. Dorminger Horaz, Satiren und Episteln, München 1959.

²⁶ Dabei wandelt sich die Konnotation des Wortes von einem reinen Herkunftsbegriff zu »wunderlich, verzerrt, seltsam« (Duden, Herkunftswörterbuch, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001). Der Gattungsbegriff *grottesche* ist erstmals 1502 in Italien nachweisbar (Irmscher 2005, S. 108)

exzellente Illusion von Architektur.²⁷ Die Frontseiten der beiden Pfeiler, die links und rechts das Bild begrenzen, sind mit Abwandlung des aus der Antike bekannten Kandelaber-Motivs geschmückt.²⁸ An die Stelle von dickblättrigen Akanthusranken sind Fabelwesen getreten, Untiere, Masken und anthropomorphe Figürchen, denen sich Gliedmaßen zu Voluten gedreht haben oder sich als Geäst empor strecken, Grotesken eben. Das Ganze erscheint eher fragil als tragend und es würde nicht wundern, wenn eine Spieluhr im Kandelaberfuß das zarte Gefüge in langsame Drehungen versetzte.

Als besonders nachhaltig hat sich die Wiederentdeckung antiker Wanddekorationen durch die Ausstattung des vatikanischen Appartements des Kardinals *Bernardo Dovizi da Bibbiena* (zw. 1516 und 1519) gezeigt. Als eine Art Generalunternehmer war Raffael mit diesem Projekt betraut worden. Die Ausmalung der Loggetta lag wohl in Händen von *Giovanni da Udine*, der von 1516 an als Spezialist für Stuck und Fresko, vor allem auch als Tiermaler Teil des vielköpfigen „Teams“ um *Raffael* gewesen ist.²⁹ Wände und Decken der Loggetta des Kardinals sind mit einem dichten Netz von Ornamenten überspannt.³⁰ Für die Menschen Anfang des 16. Jahrhunderts war das

²⁷ Die Fakten zur Cappella Carafa sind dem Band „Rom, die goldenen Jahrhunderte“ von Marco Bussagli (Hrsg.), Berlin 2009 entnommen.

Die Cappella Carafa war dem Hl. Thomas von Aquin (1225-1274) gewidmet. Der gilt bis heute als ein hoch angesehener Dogmatiker der katholischen Kirche. Sein Kerngedanke beschreibt eine „philosophisch-theologische Synthese“, zum Wissen gehört immer auch der Glaube. Danach steht die Theologie immer über der Philosophie. (Gorys 5. Aufl. 2004, S. 322.) Heute ist Thomas von Aquins Haltung Häretikern und Ketzern gegenüber, die er wegen ihrer Sündhaftigkeit nicht nur mit dem Kirchenbann belegt, sondern auch mit dem Tode bestraft wissen wollte, eher unverständlich. Insofern mag Thomas von Aquin auch als eine Art Theoretiker der Inquisition gelten.

Filippino Lippis Fresko zeigt den Dominikaner Thomas auf dem Katheder. Zu seinen Füßen sitzen links die Allegorien der Philosophie und der Astrologie und rechts die der Theologie und der Grammatik. An der vorderen Kathederkante liegt zusammengekrümmt ein Häretiker. Krampfhaft hält er sein Schriftband (*sapientia vincit malitiam – die Philosophie besiegt das Böse*), während er mitsamt seiner Bücher von Thomas durch einen Fußtritt vom Podest gestoßen wird. Im Vordergrund stehen zwei Gruppen von Häretikern, deren Schriften zwischen ihnen achtlos auf den Boden geworfen worden sind. Ihnen hält Thomas ein aufgeschlagenes Buch vor mit einer an 1. Kor. 3, 18 angelehnten Passage: *sapientiam sapientum perdam* (ich werde die Weisheit der Philosophen vernichten) (Bussagli, 2009, S. 350.)

²⁸ Dazu Abb. II.5. Ausgehend von antiken Vorbildern wurde der ornamentale Kandelaber in der Renaissance zu einem verbreiteten Motiv, das Pilaster und ähnliche Stützelemente verzierte. Vielfach bilden schwere Tripodien die Kandelaberbasis. Denen sind schlanker werdende Vasen aufgesetzt, aus denen nach links und rechts symmetrisch Akanthusranken schlängeln. Beispiele dafür finden sich an den Pilastern zwischen den Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, die in den Jahren 1481-1483 von verschiedenen Künstlern ausgeführt worden waren.

²⁹ Chastel 1997, S. 20. Ein von Giovanni da Udine gefertigtes Vogelbuch soll von Raffael besonders geschätzt worden sein.

³⁰ Abbildung II.6.

nicht nur in Italien ein Novum.³¹ Ein Geflecht von linearen, flächigen und wenigen dreidimensionalen Bestandteilen auf weißem Putzgrund gliedert in Verbindung mit Scheinarchitekturen die Wandkompartimente. Darin spannen sich vegetabile Ranken und Girlanden, an denen Medaillons und Bildtäfelchen (*piances*) aufgehängt sind und zwischen denen sich neben bunten Vögeln und anderem Getier anthropomorphe Figürchen tummeln. Der Künstler hat eine schier unübersehbare Masse von Tieren, Pflanzen, Amoretten u. Ä. in den Wandflächen untergebracht, dabei auf Mischwesen, auf „*monstra*“, wie *Vitruv* sie genannt hatte, weitgehend verzichtet. Gleichwohl sind die gesamten für Bibbiena gefertigten flächenfüllenden Kompositionen Phantasiegeburten. Die fadenförmigen Verbindungen der Elemente unter- und miteinander verleihen dem Ganzen etwas Leichtes, anmutig Schwebendes. Aufgehängtes wird nicht wirklich gehalten, scheinbar Stützendes ist nicht in der Lage tatsächlich zu tragen. Physikalische Gesetze bleiben wirkungslos, alles scheint zu schweben. Die Grotresken-Dekoration „*kennt nur malerische Gesetze, nur den schönen Schein des Traumbildes*“.³² Der italienische Maler und Kunstgeschichtsschreiber *Giorgio Vasari* (1511-1574) hat in seinen Biographien italienischer Künstler mehrfach das Phänomen der Grotreske aufgegriffen und sinngemäß festgestellt: Indem die Phantasie an die Stelle realitätsbezogener Darstellung tritt, werden tradierte Regeln in Frage gestellt.³³ Ein Zeitgenosse Vasaris, der Schriftsteller und Musiker *Antonio Francesco Doni* (1513-1574), formuliert es so:

*Indem Dichter und Maler Dinge ersinnen, die es in Wirklichkeit nicht gibt, wird das Grotreske zum Mittel, sich von traditionellen Schemata zu lösen, sich von Autoritäten zu emanzipieren und zu einer Schreibweise zu finden, die die Tradition einer Durcharbeitung, Erneuerung und Aktualisierung unterzieht.*³⁴

II.7. Grotresken als Ausdruck eines gewandelten Lebensgefühls

Danach deutet sich in der Grotreske auch ein neues Lebensgefühl an. Der aus der Tschechoslowakei stammende Wiener Kunsthistoriker Max Dvořák meint, dass sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts die „*Weltbejahung der Menschen in der*

³¹ Irmscher 1984, S. 154.

³² Rud. Berliner: Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Leipzig 1926, S. 138.

³³ Nach Scholl 2004, S. 217.

³⁴ Zitiert aus Scholl 2004, S. 99.

Renaissance“ abgeschwächt habe.³⁵ Reformation und Gegenreformation hatten die Glaubenssituation vieler Menschen verunsichert. Zudem hatten sich weder Kirche noch Staatsmacht besonders nachdrücklich gegen die Lehre von dem heliozentrischen Weltbild des Nikolaus Kopernikus gewandt. Die Vorstellung, dass die Erde und damit die Menschheit nicht Zentrum und Höhepunkt der göttlichen Schöpfung sein sollte, führte zu großer Ratlosigkeit über den Zustand der irdischen Ordnung.³⁶ Daraus erwuchs eine neue Spiritualität und teilweise fanatische Religiosität.³⁷ Der amerikanische Historiker *Hiram Haydn* wählt den Begriff der „*Counter-Renaissance*“.³⁸ Das Netz mittelalterlicher Ordnungskriterien (z.B. „Huld“ und „Treue“) sei in der Renaissance gelockert und damit verbunden die individuelle Emanzipation des Einzelnen eingeleitet worden. Jetzt, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wo die Autorität der Kirche bröckelt,³⁹ zeigt sich die Welt für immer mehr Menschen als rätselhaftes Gefüge. Das führt bei vielen Menschen zu einem Gefühl vom Geborgenheitsverlust. Heinrich Wölflin spricht in seinen Überlegungen zum Wandel von der Renaissance zum Barock von der wiedererlangten Einsicht in die „Mangelhaftigkeit“ des Menschen. Sie habe zu einer Verzerrung überlieferter ästhetischer Formen geführt. Die Kunst will nun weniger „*das schöne, ruhige Sein, ... nicht die gleichmäßige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung.*“⁴⁰ Daraus resultiert vielfach das Bestreben, sich von der Nachbildung der Realität abzuwenden und an die Stelle des Normalen das Abnorme, das Widernatürliche zu setzen. Dieses Infragestellen ästhetischer Normen, ein solcher Bruch mit der Konvention äußert sich häufig als ein Ausweichen in Sarkasmus und Karikatur. Die Groteske wird zur Art Maske, hinter der Bedrohliches lächerlich, komisch erscheint.⁴¹

³⁵ Max Dvořák: Über Greco und den Manierismus. In: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.

³⁶ Forssman 1956, S.17

³⁷ Diese äußerten sich zum einen in der Entwicklung von neuen Religionsgemeinschaften wie den Lutheranern, den Zwinglianern, den Anglikanern oder den Calvinisten. Auf katholischer Seite waren es die Ordensgründungen der Theatiner und besonders der Jesuiten, die sich die Reform der katholischen Kirche auf ihre Fahnen geschrieben hatten und gewissermaßen zum Motor der Gegenreformation wurden.

³⁸ Hiram Haydn: *The Counter-Renaissance*, New York 1950. Siehe auch *Eugenio Battisti: L'Antirinascimento. Mailand 1962.*

³⁹ Die als *Sacco di Roma* in die Geschichte eingegangenen Ereignisse des Jahres 1527 sind in diesem Zusammenhang signifikant gewesen. (Dazu auch: *E.R. Chamberlin: The Sack of Rome*. London 1979.) Papst Clemens VII. hatte sich vor den kaiserlichen Landsknechtsheeren in der Engelsburg in Sicherheit bringen und schließlich kapitulieren müssen. Als der Papst dann 1530 die Krönung Karl V. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation vollzogen hatte, kann das von Seiten des Vatikans als wenig erfolgreicher Versuch gesehen werden, die staatspolitische Macht des Papstes zu erhalten.

⁴⁰ Wölflin 1986, S. 29

⁴¹ Das Instrument der Maske wird zum prägenden Element der *Commedia dell'arte*. Sie ist nicht nur Gesichtsmaske, sondern steht für das Unverwechselbare eines allgemein bekannten

Von dort ist es nur ein kleiner Schritt zu jener Groteske, die mit ihrer überbordenden Phantastik und lockeren Fröhlichkeit den Betrachter einfach amüsieren will.

II.8. Die italienische Groteske findet auch nördlich der Alpen Beachtung

Der französische König *Franz I.* hat während seiner Regentschaft (1515 bis 1547) in vier Kriegen über den Zeitraum von mehr als 20 Jahren weitgehend erfolglos um die Herrschaft über Norditalien gekämpft.⁴² Es war ihm nicht gelungen, die Macht seines Habsburger Widersachers, des deutschen Kaisers Karls V., einzuschränken. Umso nachhaltiger und wegbereitender sind seine Kulturpolitik und sein Mäzenatentum gewesen. Neben französischen Kunstschaaffenden hat er ranghohe Künstler aus Italien nach Frankreich verpflichtet und mit dem Ankauf von Werken z.B. von Raffael, Michelangelo oder Tizian Eckpfeiler für die Sammlung des Louvre gesetzt. Hohen Aufwand hat Franz I. in die Erweiterung und Ausstattung seines Schlosses Fontainebleau gesteckt. Dazu hatte der König 1531 den italienischen Maler *Rosso Fiorentino* (1494-1540) und mit ihm die in Italien neueste Mode der Groteskendekoration nach Fontainebleau geholt. Rosso Fiorentino wurde zum künstlerischen Leiter der Ausgestaltung des Schlosses. Als sein bis heute erhaltenes Hauptwerk gilt vielfach die *Galerie François I.*⁴³ 1532 kam der italienische Maler und Bildhauer *Francesco Primaticcio* (1504-1570), ein ausgewiesener Spezialist für Stuckarbeiten, hinzu. Nach dem Tod Rosso Fiorentinos übernahm Primaticcio die Leitungsfunktion und wurde schnell zum „Kopf“ der sogenannten *Ersten Schule von Fontainebleau*.⁴⁴ Besonders die Kombination von Fresken und Stuckreliefs, das

Figurentyps mit all seinen Wesensmerkmalen. Die *Commedia dell'arte* grenzt sich mit ihrer auf Typen angelegten, improvisierenden, oft karikierenden oder spottenden Spielweise bewusst gegenüber dem höfischen bzw. dem humanistischen Theater ab. Damit war diese Theaterform eine Ausdrucksform der *Counter-Renaissance* und verbreitete sich ab Mitte des 16. Jahrhunderts schnell im übrigen Europa. (Lit.: David Esrig (Hrsg.): *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen 1985. – Ralf Böckmann: *Die Commedia dell'arte und das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts*. Zu Ursprung und Einflussnahme der italienischen Maskenkomödie auf das literarisierte deutsche Theater. Nordhausen 2010.)

⁴² Alfred Kohler: Franz I. (1515-1547). In: Peter C. Hartmann (Hrsg.): Die französischen Könige und Kaiser der Neuzeit: von Ludwig XII. bis Napoleon III., 1498 – 1870. München 1994, S. 60.

⁴³ Siehe Abbildung II.7. Hierzu auch: Dora und Erwin Panofsky, *Iconographie of the Galerie Francois I. at Fontainebleau*. In: *Gazette des Beaux Arts* VI. 52.1958 S. 113ff.

⁴⁴ Die Phase, in der überwiegend italienische Künstler hier prägend gewirkt haben, reicht bis etwa 1570. Gegen Ende des Jahrhunderts waren es vorwiegend französische Künstler, die bis etwa 1620 die *Zweite Schule von Fontainebleau* gebildet haben.

Henri Zerner: *Die Schule von Fontainebleau*. Wien 1969.

gleichwertige Nebeneinander von Gemälden und rahmenden Elementen ist unter *Primiticcio* zu hoher Perfektion entwickelt worden.⁴⁵

Dass nicht nur *Rosso*, sondern ebenso *Primiticcio* während ihres Aufenthalts auf Schloss Fontainebleau Grottesken als Wanddekoration geschaffen haben, hält Irmscher für ausgemacht, wenngleich dazu nichts Authentisches überliefert ist.⁴⁶ Damit wäre die Grotteske knapp 50 Jahre nach ihrer Wiederentdeckung nördlich der Alpen angekommen.

II.9. Roll- und Beschlagwerk

In dem Zusammenhang sollen vor allem zwei niederländische Kupferstecher angesprochen werden, deren Werke um die Mitte des 16. Jahrhunderts weit bekannt waren. Da ist zum einen der Antwerpener Bildhauer und Architekt *Cornelis Floris (de Vriendt)* (1514-1575), der sich auch als Ornament-Inventor hervorgetan hat.⁴⁷ Seine Bildfindungen haben die Ornamentkunst von den Niederlanden aus in Deutschland und Dänemark sowie bis zum Baltikum beeinflusst.⁴⁸ Die Abbildung II.8. wird vom *Museum für angewandte Kunst* in Wien mit folgendem Titel eingeführt: *Beschlagwerk-groteske*⁴⁹ mit Figuren und einer Maxime des Solon, Blatt aus der Folge der Maxime der weisen griechischen Männer.⁵⁰ Die Konzeption dieser Grotteske erinnert an die italienischen Vorläufer. Allerdings suchen wir hier vergeblich nach Architekturgliedern. Das Struktur gebende Gerüst besteht aus metallisch wirkenden kantigen Stäben, die an den Überkreuzungen wie von Löchern durchbrochen sind. Der über eine vertikale Achse gespiegelte Stich zeigt variantenreiches Geschehen: Im Gitter des Beschlagwerks sitzen unbekleidete menschliche Figuren und halten Fruchtgirlanden, Waffen tragende Hermen balancieren Vasen mit Laubwerk auf dem

⁴⁵ Siehe auch *Dorothee Rondorf*: Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau: zur Stilgeschichte Primiticcios in Frankreich. Phil. Diss. Bonn 1967.

⁴⁶ Irmscher 1984, S. 175ff.

⁴⁷ 1556 erschien „*Veelderley veranderinghe van grotissen*“ (Viele Variationen von Grottesken) und ein Jahr später „*Veelderley Nieuwe inuentien van antycksche sepultueren*“ (Vielerlei neue Erfindungen nach antiken Skulpturen).

⁴⁸ Thieme/Becker, 1916, Bd. 12, S. 121.

⁴⁹ Unter *Beschlagwerk* versteht man eine Dekorationsform aus metallisch anmutenden Bändern, die z.B. Torbeschlägen nachempfunden sind und die vielfach „Nagelköpfe bzw. --löcher aufweisen. Das Beschlagwerk ist wohl in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden.

⁵⁰ Abbildung II.8. Als die sieben Weisen galten bei den Griechen der Antike sieben Philosophen und Staatsmänner aus der Frühzeit der griechischen Zivilisation und Kultur; einer von ihnen war Solon von Athen. Lit.: Detlev Fehling: Die sieben Weisen und die frühgriechische Chronologie, Bern 1985.

Kopf, Trophäenbündel hängen an Fäden, Vögel und viel belaubte Zweige beleben das strenge Gitter des Beschlagwerks.

Im Zentrum des Stichs steht eine hochovale Textkartusche, deren vorderste Schicht durch einen aufgewölbten Rand mit vier gerollten Zungen markiert ist und die Textfläche bildet. Dahinter ist eine zweite Ebene als Beschlagwerk mit vier aufgesetzten Masken gestaltet. Die hinterste Beschlagwerksschicht hat wieder aufgebogene Fortsätze, durch die seitlich herausragende Stege der Mittelschicht geschoben sind. Irmscher hat hier den Begriff „Rollwerk-Schild“ eingeführt.⁵¹

Der oben angeführte und Solon zugeschriebene Sinnspruch ist in lateinischer Sprache wiedergegeben.⁵² Darüber ist eine wappenförmige Kartusche montiert, die den Verleger des Blattes nennt.⁵³ Im unteren Viertel des Blatts gibt es eine dritte Kartusche, in der die Initialen des Inventors sowie das Erscheinungsjahr angegeben sind.⁵⁴

Mit dem Aphorismus im Zentrum und der fast paradiesischen Szenerie darum herum hat Cornelis Floris hier eine Vorlage für eine beschwingte Wanddekoration geschaffen.

Eine ganz andere Seite der Groteske zeigt uns Cornelis Bos (1506/1510 – wohl 1556), ein Zeitgenosse und Landsmann von C. Floris. Wie dieser hat Bos wahrscheinlich einige Zeit in Rom gearbeitet.⁵⁵ Die Abbildung II.10. zeigt einen auf etwa 1540 datierten Kupferstich von ihm.⁵⁶ Das Blatt ist im Stil der Loggien im Vatikan angelegt. Ein schlankes Kandelabermotiv bildet eine vertikale Spiegelachse und trennt die beiden annähernd identischen Bildhälften. Auf denen sind Satyrn, Greife, Mischwesen und allerlei Florales locker miteinander verwoben. Allerdings ist das

⁵¹Irmscher 1984, S. 119. Wenn bei Rahmen, Tafeln, Kartuschen o.Ä. die Ränder oder Zungen an den Stegen nach vorne aufgebogen oder volutenartig gerollt sind, sprechen wir von *Rollwerk*. Diese Ornamentform vollführt also, anders als das flächige Beschlagwerk, eine in den Raum greifende Bewegung. Frühe Beispiele dafür kommen aus Italien. Irmscher führt als Beleg den Kupferstich eines unter dem Notnamen Monogrammist DA bekannten italienischen Stechers etwa aus dem Jahr 1530 (Abb. II.9.). Bei den Stuckaturen Primaticcios in Fontainebleau sind dann ebenfalls zahlreiche Rollwerkskartuschen ausgeführt worden. (Abb. II.7.)

⁵² Der Museumstext liest den Sinnspruch so: *Solon. Si principes et maiores secundum leges urxerint, unaquaeque civitas optime tegi poterit* (sinngemäß: Wenn die Fürsten und Ältesten sich nach den Gesetzen verhalten, kann jedwede Bürgerschaft als optimal geschützt gelten.)

⁵³ Hieronymus Cock.

⁵⁴ Cornelis Floris. 1554.

⁵⁵ Berliner/Egger 1981, Bd. 1, Textteil, S. 67.

⁵⁶ Berliner/Egger 1981, Bd. 1, 623

etwas derbe Blatt wohl nicht entworfen, um Vergnügen zu bereiten. Es wird eher als Schmä- und Spottprodukt einzustufen sein.⁵⁷

1546 erscheint eine Serie mit sechs motivverwandten Stichen von C. Bos. Die Abbildung II.11. zeigt eine höchst seltsame Kartusche, deren aufgebogene Ränder massiges Material mit auffälliger Tiefe haben. Die leichte und schwebende Art der antikisierenden Wanddekorationen eines Giovanni da Udine im Vatikan (Abb. II.6.), die bei dem erst gezeigten Bos-Stich (Abb. II.10.) noch ansatzweise vorhanden ist, hat hier einer erdverbundenen Schwere Platz gemacht. Durch die Betonung der dritten Raumdimension hat die Konstruktion viel Plastizität bekommen, die Höhlen für „gefangene Wesen“ wie Satyrn und Nymphen ermöglicht.⁵⁸ Im Zentrum der Kartusche steht eine durch Tragwerksriegel fixierte nackte weibliche Figur. Mit erhobenen Armen greift sie in eine über ihrem Kopf hängende pralle Fruchtgirlande. Irmscher betont die „bacchisch-erotischen Atmosphäre“ solcher Blätter, die nicht nur von der Anwesenheit von Satyrn und Nymphen, sondern auch durch die zahlreichen „erotischen Anspielungen“ entsteht.⁵⁹ Cornelis Bos hat mit dem hier gezeigten Blatt die oft absurde, vielleicht sogar surreale Seite der niederländischen Groteske herausgestellt.⁶⁰

II.10. Ornamentformen bekommen quasi eine modellierbare Konsistenz

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzieht sich eine weitere Wandlung des Ornaments. Die leistenartig flachen und metallisch starren Formen des Beschlagwerks werden geschmeidiger, verlieren ihre Kantigkeit und bekommen weichplastische Endungen; das Ornament erscheint modellierbar. Dieses *Schweifwerk* findet zunächst besonders in den Kreisen der Gold- und Silberschmiede eine weite Verbreitung. Ähnlich dem Beschlagwerk bildet es eine gitterartige

⁵⁷ Oben am Kandelaberschaft ist ein Banner mit dem Hoheitszeichen des antiken Roms (SPQR – Senatus PopulusQue Romanus) gehisst. Bald nach der Reformation gab es im Rahmen der konfessionellen Differenzen eine andere Lesart des obigen Akronyms: **Stultus Populus Quaerit Romam** – [nur] ein törichtes Volk strebt nach Rom [dem Zentrum des Papsttums]. (Dieter Janssen: Gerechte, heilige und zivilisatorische Kriege: ..., Hamburg 2004, S. 343.) Und so werden die beiden Lanzen, die den Kandelaberschaft kreuzen, zum Querbalken des christlichen Kreuzes. Die beiden unter dem Baldachin baumelnden Wappen mit Kindsköpfen mögen den Nepotismus des Farneseclans symbolisieren. Und die Maske, die unterhalb dieses Querbalken angehängt ist, wird mit etwas Phantasie zur Totenmaske von Alessandro Farnese, 1534 bis 1549 Papst Paulus III. Man wird die vorliegende Groteske mit Recht als ein Schmäswerk verstehen.

⁵⁸ Zur ikonographischen Rätselhaftigkeit dieser „gefangenen Wesen“ siehe Irmscher 1984, S. 213f.

⁵⁹ Irmscher 1984, S. 212f, dabei auch ein Verweis auf Forssmann 1956.

⁶⁰ Berliner/Egger, 1981, Bd. 1, Textteil, S. 67.

Verknüpfung einzelner c- und s-förmiger Elemente, allerdings aus einer leicht formbaren, weichplastischen Substanz und an den Enden keulenartig verdickt.⁶¹ Der Nürnberger Maler, Zeichner und Kupferstecher *Georg Wechter d. Ä.* (um 1526-1586) hat 1579, wahrscheinlich nach einem Entwurf des Flamen *Erasmus Hornick*, das Bild eines Deckelhumpens in Kupfer gestochen und herausgegeben.⁶² Das Blatt ist Teil einer Serie von 30 Darstellungen verschiedener Gefäßtypen mit entsprechenden Gestaltungsvorschlägen für den Goldschmied.⁶³

Der Stich zeigt hinsichtlich des Ornaments zum einen bandartig in der Fläche gehaltene Komponenten, beispielsweise rahmend um das figürliche Mittelbild herum. Daneben gibt es zahlreiche gestreckte Schweifkörper mit den keulenartig verdickten Enden, die sich zum Teil aus der Bildebene herauszuheben scheinen. Charakteristisch sind auch die Verkoppelungen dieser „Keulenschwünge“⁶⁴ durch kleine Stege oder Überklammerungen. Das so entstandene Geflecht bildet das Gerüst, in das Fruchtbündel und Girlanden gehängt sind und in dem sich allerhand Vögel tummeln. Derartige Vorlagen wurden von Gold- und Silberschmieden eifrig nachgefragt.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verlieren sich damit in Deutschland die schweren, scharfkantigen, geometrisch-technisch wirkenden Beschlag- und Rollwerkskonstruktionen zugunsten weicher, modellierbarer Formen. Diese Entwicklung wird durch Einflüsse aus Italien beeinflusst.

Federico Zuccari (1540/1542-1609), ein italienischer Maler und Vertreter des Manierismus, ist in seiner Schaffenszeit viel gewandert. 1573/1574 hat er in Lothringen und in Holland gearbeitet, danach war er einige Jahre Hofmaler in London und später am Hof Philipps II. in Spanien. Dazwischen lagen wechselnde Stationen in Italien.⁶⁵ Die Abbildung II.13. zeigt eine um 1600 entstandene Kartusche mit als Tiermaske ausgeführtem Rahmen vor einem schmucklosen, konkav gewölbten Schild. Im Vergleich mit den Kartuschen von *C. Floris* oder *C. Bos* (Abb. II.8. u. II.11.) scheint das Rollwerk bei *Zuccari* seinen metallischen Charakter zu Gunsten weicher, knetbarer Oberflächen verloren zu haben.⁶⁶ Diese „Mode“ hat „großen Einfluss auf

⁶¹ Irmscher 1984, S. 222f.

⁶² Siehe Abbildung II.12. - Zusammenhang nach Irmscher 1984, S. 223

⁶³ Die zugehörige Titeltartusche trägt folgenden Text: 30 STVCK ZUM VERZACHNEN FVR DIE GOLDSCHMID VERFERTIGT GEÖRG WECHTER MALLER 1579 NVRMBERG.

⁶⁴ Irmscher 2005, S. 127.

⁶⁵ Berliner/Egger, 1981, Bd. 1, Textteil, S. 72f.

⁶⁶ Siehe Abbildung II.14.

die Entwicklung der mitteleuropäischen und niederländischen Ornamente“ gehabt.⁶⁷

Die wie große Ohren wirkenden nierenförmigen Ausstülpungen sind erste Hinweise auf das, was später als *Ohrmuschelwerk* bekannt geworden ist.

Dazu soll jetzt der Augsburger Maler, Zeichner und Kupferstecher *Lukas Kilian* (1579-1637) ins Blickfeld genommen werden.⁶⁸ Dessen Stiefvater war der Kupferstecher und Kunsthändler *Domenicus Custos (Custodis)*, der Anfang der 1590er Jahre aus Antwerpen nach Augsburg gekommen war und dort die Witwe Kilian geheiratet hatte. *Custos* besorgte die Ausbildung des jungen Lucas und schickte ihn 1601 nach Italien.⁶⁹ Man darf annehmen, dass Kilian in dem Zusammenhang auch mit Zuccari zusammengetroffen ist, waren doch beide gleichzeitig in Rom.⁷⁰

Ab 1604 arbeitet *L. Kilian* wieder in Augsburg und veröffentlicht 1607 zunächst sein „*Newes Gradesca Büchlein*“. Es besteht aus dreizehn Blättern mit Grottesken, die keine motivische Verbindung untereinander haben. Es handelt sich dabei um Vorlagen, die vornehmlich für gemalte Verzierungen von Wand- und Deckenflächen gedacht waren. Das Blatt Nr. 11 zeigt zwei Kompositionselemente einer Friesdekoration.⁷¹ Vermutlich hat der Inventor an ein Rapportieren der Vorlagen gedacht. Im oberen Streifen finden sich in der Mitte drei fröhlich prassende Figuren um einen gedeckten Tisch versammelt. Von rechts her werden sie aus Küche und Keller versorgt. Ganz links wird Musik gemacht und ausgelassen getanzt.

Auf dem unteren Bildstreifen bewegt sich ein Prozessionszug. Ein Gekrönter thront auf einem Prunkwagen und treibt den Reiter auf dem vorgespannten Zugtier zur Eile. Vorneweg haben zwei Träger einen Votivschrein geschultert. Das Ganze scheint jedoch weniger eine Realität zu spiegeln, als Bilder einer bösen(?) Traumwelt vorzuführen: Der Wagen liegt scheinbar ohne Räder schwer auf dem Grund, das Aufbäumen des Zugtiers muss wirkungslos bleiben, weil dem Wesen das Vorderteil

⁶⁷ Irmscher 1984, S. 126.

⁶⁸ Lit.: John.Roger Paas (Hrsg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit. Augsburg 2001, S 41-54. Zu den Familien Custos und Kilian: Günther Grünsteudel, Günter Hägele, Rudolf Frankenberger (Hrsg.): Augsburger Stadtlexikon Online [weitere Literaturangaben bei den einzelnen Artikeln]. www.augsburger-stadtlexikon.de (besucht am 21.02.2011)

⁶⁹ Artikel „Kilian“ von Wilhelm Adolf Schmidt in: *Allgemeine Deutsche Biographie*,], www.augsburger-stadtlexikon.de (besucht am 21.02.2011)herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 15 (1882), S. 736–738, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, URL:

[http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Kilian_\(Familie\)&oldid=1124309](http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Kilian_(Familie)&oldid=1124309) (Version vom 12. April 2011, 15:20 Uhr UTC) Dazu auch Zülch 1932, S. 90ff sowie Zöllner 1959, S. 15

⁷⁰ Zöllner 1959, S. 20.

⁷¹ Siehe Abbildung II.14.

fehlt und die anthropomorphen Geschöpfe haben Schweifwerksschwünge anstelle von Beinen und Füßen; ein Fortkommen ist nur schwer vorstellbar.

Auf den ersten Blick mag einen die Fülle der dargestellten Details an Giovanni da Udines Grotesken erinnern. Die knollig-knorpelige Ausformung der Figuren ist jedoch typisch für diese frühen Kilian-Entwürfe. Es fehlt allerdings eine Verknüpfung der zahlreichen Schweifwerkselemente, als dass sie ordnendes Gerüst in dieser manieristisch gedrängten Üppigkeit sein könnten. Für die Hand des Bildschnitzers oder Tischlers sind diese Entwürfe wegen ihrer Kleinteiligkeit und ihres zierlichen Auftretens kaum geeignet. Einen solchen Anspruch erfüllt eher ein 1610 von Lucas Kilian herausgegebenes „Nevves Schildtbyhlin“ aus 25 Blättern mit mehrschichtigen, großflächig ausgeformten Kartuschen, die durchaus als Skulpturen realisiert werden können.⁷² Unschwer erkennt man auf den Abbildungen II.15. und II.16. die Nähe zur oben gezeigten Zuccari-Kartusche. Berliner/Eggert vermutet, die Form könnte schon während Kilians Italien-Aufenthalt entstanden sein.⁷³ Seit gut einem halben Jahrhundert war das Rollwerk verbreitetes Ornament bei Kartuschen. Jetzt hatte Lucas Kilian etwas Neues aus Italien nach Deutschland mitgebracht. Er hatte, noch weitergehend als Zuccari es vorgemacht hatte, dem flachen und steifen Kartuschen-Material eine weiche, in sich variable, modellierbare Konsistenz gegeben. Die tradierte Ornamentform für Kartuschen, das Rollwerk, hat der Inventor noch nicht gänzlich beiseitegeschoben. Ähnliches betrifft die „Belebung“ des Ornaments durch anthropomorphe Wesen, wie sie aus der Entwicklung der Groteske geläufig ist. Jene werden auf den gezeigten Abbildungen von den neuen Formen buchstäblich geschluckt.

Kilians Inventionen sind in der Folgezeit durch weitere Schildbücher entwickelt worden, so dass die neuen Formen schnell eine große Verbreitung gefunden haben. Man kann zu Recht sagen, dass Lucas Kilian vor dem Hintergrund seiner Eindrücke aus dem Werk Zuccaris die Entwicklung des Knorpelwerks in Deutschland eingeleitet hat.⁷⁴

II.11. Vorlagenbücher sorgen für eine rasche Verbreitung des neuen Formgefühls

Hinsichtlich der Verbreitung des Knorpelwerks können zwei 1621 von Gottfried Müller in Braunschweig herausgegebene Folgen mit Ornamentstichen nicht hoch

⁷² Newes Schildtbyhlin gstoehen vnnd an Tag geben dvrrch Lucas Kilian Bvrgeerr vnd Kvpfstecher in Avgspvrg - 1610“ (nach Berliner/Egger 1981, Bd. 1, S. 78, Nr. 864, 865.

⁷³ Berliner/Egger 1981, Bd. 1, S. 78.

⁷⁴ Siehe dazu auch Zöllner 1959, S. 20f.

genug eingeschätzt werden. „*NEVWES COMPERTAMENT BVCHLEIN*, Godfridt Müller *Excudit Brunsw. 1621*“ war die erste aus 12 Blättern bestehende Folge betitelt. (Abb. II.17.)⁷⁵ Der folgte im gleichen Jahr von demselben Herausgeber eine weitere Ausgabe (*COMPERTAMENT BUCHLIN . . . ALTERA PARS*), bestehend aus 22 Blättern. Von den Titelblättern abgesehen zeigen alle Blätter Stücke reinen Knorpel- bzw. Ohrmuschelwerks, die offensichtlich als Vorlagen für Tischler oder Steinmetz konzipiert sind.⁷⁶ Da finden sich Vorschläge für Seiten- und Unterhänge, wie sie z. B. der Bildschnitzer für die Gestaltung eines Epitaphs oder eines Retabels sucht, oder Eckstücke, Randeinfassungen und Aufsätze für die Hand des Möbeltischlers. Motivisch reicht die Spanne von verschiedensten Ohrmuschelformen, knorpelig buckeligen Schoten zu teigigen Volutenschnecken, die wirbelnd herausgeschleudert werden und sich dabei aus der Ebene des Ornaments drehen. Daneben findet man Fabelwesen in dämonischer Tiergestalt und immer wieder Maskarons, die fratzenhaft aus miteinander verschmelzenden C-Schwüngen des abstrakten Ornaments hervorquellen.

Alle dort zusammengestellten Vorlagen haben eindeutigen Praxisbezug und konnten von den Handwerkern unmittelbar übernommen oder mehr oder weniger stark variiert eingesetzt werden. (Abb. II.18.) Der Buchhändler Gottfried Müller wird selbst für eine weite Verbreitung der Stiche gesorgt haben. In den Jahren von 1629 bis 1655 findet sich sein Name regelmäßig in den Meßjahrbüchern des deutschen Buchhandels; d.h. seine Verlagsprodukte sind auf den Buchmessen in Leipzig und Frankfurt angeboten worden. Außerdem sind verschiedene Nachstiche der beiden Ornamentfolgen bekannt. Man darf annehmen, dass nahezu alle arrivierten Bildschnitzer Norddeutschlands diese Vorlagen in ihrem Werkstattfundus bereithielten.

⁷⁵ Jener *Godfridt Müller* ist außer Verleger und Buchhändler auch *Kupferdrucker* gewesen aber wohl kein *Kupferstecher* (Zülch 1932, S. 111). So ist nicht bekannt, wer der Inventor der beiden Vorlagen-Sammlungen gewesen ist (Zöllner 1959, S. 44f). In ihrer Objektbeschreibung nennt die Kunstbibliothek Berlin bei den digitalisierten Blättern von G. Müller Andreas Bretschneider als möglichen Inventor. www.ornamentalprints.eu

⁷⁶ Der Begriff „Kompartiment“ meint in der Kunstgeschichte z. B. einen abgegrenzten Bereich innerhalb einer Architektur, eines Bildwerkes ö. Ä. Im 16. / 17. Jahrhundert war „Compartiment“ (u. a. Schreibweisen) auch Synonym für „Kartusche“ (Irmscher 1984, S. 119f).

III.1. Epitaph Kraißbach in der St. Marien-Kirche in Hemme (1635)¹

III.1.1. Ort der Hängung

Die kleine Dorfkirche St. Marien in Hemme ist ein einschiffiger Backsteinbau aus dem 14. Jahrhundert.² Der hat zwischen 1833 und 1845 weitreichende Erneuerungen erfahren; unter anderem ist dabei auch eine Holzbalkendecke eingezogen worden.³ Das Epitaph Kraißbach hängt heute an der Nordwand des Kirchenschiffs vor einer vermauerten Fensternische. Ob das Fenster im Zuge der genannten Renovierungsmaßnahmen aufgegeben und dem Epitaph auf diese Weise ein Platz geschaffen worden ist, kann nur spekuliert werden. Jedenfalls wirkt die raumgreifende, herrschaftlich anmutende Gedenktafel heute in dem vergleichsweise kleinen Kirchenschiff und unter der schweren Balkendecke etwas eingeengt. Während die Bekrönungsfigur des fast fünf Meter hohen und über drei Meter breiten Werks nahezu die Verbreiterung oberhalb der Deckenbalken berührt, reicht der Unterhang bis fast an die Wangen der Kirchenbänke herab. Dabei verdeckt er teilweise vier Bildtafeln eines Frieses aus zusammen 121 Gemälden mit Bibelszenen, der sich knapp oberhalb der Gestühlswangen über alle Wandflächen des Kirchenschiffs erstreckt. Dieser Bilderfries wird, wie auch das Epitaph, ins 17. Jahrhundert datiert.⁴ Da die Holzbalkendecke erst im 19. Jahrhundert eingezogen worden ist, kann man annehmen, dass das Epitaph vor Einzug der Balkendecke etwa einen Meter höher als heute gehängt gewesen ist.

III.1.2. Datierung, Stifter

Das Epitaph für *Johannes Kraißbach* und seine Ehefrau *Anna* ist 1635 gesetzt worden. So jedenfalls lesen wir es in der widmenden Inschrift im Unterhang. Dort befindet sich eine querrrechteckige Tafel (28 x 74 cm), seitwärts rundbogig abgeschlossen. Eine dritte solche Ausstülpung hat die Texttafel nach unten; so kann man bei der Kartusche an einen quergestreckten Dreipass denken. In den beiden seitlichen Kreissegmenten finden sich je zwei Stifterporträts, heraldisch rechts Vater und Sohn Kraißbach, auf der gegenüberliegenden Seite die beiden Ehefrauen, Mutter und

¹ Abb. III.1.1.

² Abb. III.1.2.

³ Nach Dehio 1994, S. 332 sind folgende Erneuerungen durchgeführt worden: die Südwand, der Westteil des Schiffes, alle Öffnungen, die Holzbalkendecke, der Dachreiter über dem Westteil.

⁴ Beseler 1969, S. 464.

Schwiegertochter.⁵ Zwischen den beiden Doppelporträts steht ein Textblock, der in die untere Ausstülpung hineinreicht.

Der Text informiert über den Stifter und die zu ehrenden Personen:

Godt zu ehrn vund Dieser Kirc=
hen Zur Zihr, Hatt der Erbar
IOHAN Kraißbach Hie selbst
Seinen Lieben eltren IOHANNI
vund ANNA Kraißbachen Beide
Selich, [gleicher]Massen Sich vnd seiner
Leiben ehfrauwen DOROTHE=
en zu stets werender gedech=
tnus dieses EPITAPHI=
UM setzen lassen ge=
Richtet den 15. Octob
Anno 1635.

Nach der Eingangsphrase, die bei zahlreichen anderen Epitaphien aus dieser Zeit auftaucht und vor der offensichtlichen Selbstdarstellung der Stifterfamilien die Verneigung vor Gott darstellt, erfahren wir, dass der junge Johann Kraißbach das Epitaph als Erinnerungsmal für seine verstorbenen Eltern in Auftrag gegeben hat. Dass der Stifter den eigenen Namen und den seiner Ehefrau gleichfalls auf der Gedenktafel hat mit einschreiben lassen, ist nicht ungewöhnlich. Man kann davon ausgehen, dass alle einflussreichen Familien Dithmarschens in jener Zeit ihre eigene Begräbnisstätte besaßen, sodass jeder wusste, wo er einmal bestattet werden würde. Wenn nicht nur die Namen der Verstorbenen auf dem Epitaph vermerkt worden sind, sondern auch die von deren unmittelbaren Nachkommen, ist das Ausdruck von Familienstolz. Die Gedächtnistafel in der Kirche hatte eben auch Repräsentationsaufgaben zu erfüllen.

Der Maler der vier Porträts ist mit großer Sorgfalt zu Werke gegangen; die Bildnisse unterscheiden sich in Stil und Malweise grundlegend von den beiden Tafelbildern im Zentrum des Epitaphs und im Aufsatz. Es ist zu vermuten, dass unterschiedliche Künstler zugezogen worden waren. Dem Porträtisten musste es darum gehen, die Individualität seiner Auftraggeber zu erfassen und abzubilden. Das fällt besonders bei den Porträts der beiden jüngeren Personen auf. Der Maler hat seine Modelle vor einen strukturlosen, schwarzen Hintergrund gesetzt. Akribisch sind Details von deren

⁵ Abb. III.1.3a, III.1.3b.

Garderobe, die kostbaren Spitzenkragen etwa oder der Kopfputz der jungen Frau Kraißbach, die Bernsteinkette um ihren Hals und andere Details, in Szene gesetzt. Mit gleicher Sorgfalt sind Inkarnat und Physiognomie der vier Individuen differenziert ausgearbeitet. Es fällt auf, dass die Dargestellten nicht die landschaftstypische Tracht Dithmarschens tragen. Stattdessen unterstreichen die damals außerordentlich wertvollen Spitzenkragen an den in zurückhaltendem Schwarz gehaltenen Gewändern die besondere Stellung der Familie Kraißbach.

Die Familie von Stifter und Geehrten ist in Quellen recht gut greifbar. In der Liste der Landes- und Kirchspielsgevollmächtigten⁶ hat Wilhelm Klüver für die Jahre 1637 – 1655 für Hemme einen *Johann Creißbach* gefunden.⁷ Die Schreibung von Namen ist in jener Zeit großzügig gehandhabt worden; wir können davon ausgehen, dass der Genannte mit jenem *Johan Kraißbach* identisch ist, der für seine verstorbenen Eltern und gleichzeitig für sich und seine Ehefrau *Dorothea* das Epitaph in der Kirche zu Hemme gesetzt hat. Vermutlich ist jener *Johannes Kraißbach* der Vater des Stifters und um 1635 gestorben. Man kann davon ausgehen, dass der alte Kraißbach seinen Sohn zu seinem Nachfolger als Kirchspielsgevollmächtigter ernannt hatte.

Dass das Epitaph erst nach 1638 entstanden ist, wie es Holger Behling feststellt und sich dabei auf *Adolf Rosenberg* (1905, S. 47) beruft, halte ich für eine irri-
ge Annahme.⁸ Es ist zwar offensichtlich, dass Nicolaus Heimen bei seiner Konzeption des hochovalen Reliefs mit der *Opferung Isaaks* (im Seitenhang links, dort auch Abbildung des Stichs) ein Kupferstich des *Andries Jacobsz Stock* nach einem Gemälde von P. P. Rubens vorgelegen hat;⁹ doch die Annahme, dieser Stich sei erst 1638 entstanden, ist m. E. nicht haltbar. Im *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard heißt es dazu:

„... it [das Rubens-Gemälde] must have been completed by 1614, since by the end of that year it was already in Holland. On 29 October the painter Blathazar [?] Flessiers applied to the States-General¹⁰ for a licence to make

⁶ Die Landes- und Kirchspielsgevollmächtigten stellten zusammen mit den Kirchspielsvögten die Vertreter der landesherrlichen Gewalt im Kirchspiel dar. Das heißt, sie waren zuständig in allen Justiz- und Verwaltungsangelegenheiten im Kirchspiel. Gleichzeitig waren sie Mitglieder der Landesversammlung. Alles in allem gesehen waren das verantwortungsvolle, einflussreiche und oft auch finanziell lohnende Positionen, in die jemand auf Lebenszeit gewählt wurde und dann das Recht hatte, seinen Nachfolger zu benennen. Gegen den daraus resultierenden Nepotismus scheint der Landesherr nur halbherzig vorgegangen zu sein. (Klüver o.J., S. 30ff.)

⁷ Klüver o.J., S. 96.

⁸ Behling 1990, S. 322. Die Ansicht H. Behlings wird von A.-D. Ketelsen-Volkhardt (1989, S.183) übernommen. Dehio (1994, S.333) schließt sich an. Auch *The British Museum* (www.britishmuseum.org/collection/database) hatte das Blatt bislang auf etwa 1638 datiert.

⁹ Siehe dazu auch Abschnitt III.1.4.4.,

¹⁰ *Staten-Generaal* war zunächst eine Ständeversammlung (Generalstände). Nachdem sich die nördlichen „Sieben Provinzen“ 1581 vom spanischen König losgesagt und die *Union* gegründet

*an engraving after the picture. This was at first refused, but permission was granted on 24 December. The print was made by the engraver Andreas Stock (1580-1648), probably still in 1614, with a dedication to Tyman van Volbergen, who was then clerk to the Audit Office of the States-General and later its secretary. ...*¹¹

Da die Publikation des Stichs zeitnah zur Fertigstellung des Gemäldes erfolgt sein wird und der Stich vom neuesten Werk des Meisters Rubens sehr bald Verbreitung gefunden haben wird, scheint wahrscheinlich, dass auch Heimen schon 1635 in den Besitz der Vorlage gekommen ist.¹² Auch bei der jüngsten Restaurierung ist kein Hinweis oder Verdacht auf ein anderes Entstehungsjahr des Epitaphs aufgetaucht.¹³

III.1.3. Aufbau und Konstruktion

Die Kunde von dem Epitaph, das 1635 in der Dorfkirche von Hemme für den weit über die Grenzen des Kirchspiels hinaus bekannten Johann Kraißbach gesetzt worden war, wird vor allem bei einflussreichen Dithmarscher Bauernfamilien große Beachtung gefunden haben. Denn was der junge „Bildensnidermeister“ aus Lunden da geschaffen hatte, war absolut neuartig. Bis in die 1620er Jahre hatten z. B. die große Werkstatt von Hans Peper in Rendsburg und die des Heinrich Ringerink in Flensburg Maßstäbe für die Holzbildhauerei in der Region gesetzt.¹⁴ Vor allem bei Werken der Kirchenausstattung haben sie nachhaltig Stil und Zeitgeschmack geprägt.¹⁵ Danach war es üblich, ein Epitaph oder auch einen Altaraufsatz mit klassischen Architekturelementen wie einen antiken Naiskos zu gliedern: Über einem Sockel gibt es ein zentrales Gemälde oder Relief. Rechts und links davon, vielfach auf Verkröpfungen des Sockelprofils und etwas vor die Bildebene gerückt, bilden Säulen, Pfeiler oder auch Karyatiden die seitliche Rahmung des Bilds. Über diesen Stützen liegt ein Gebälk, das im einfachsten Fall ein Giebeldreieck als oberen Abschluss trägt.

hatten, den Vorläufer der *Republik der Niederlande*, bildeten die *Staten-Generaal* gewissermaßen die Regierung in der *Union*. (Ploetz 1951, S. 475f.)

¹¹ Burchard 1963-, Part III, S. 60, dort auch weitergehende Literaturhinweise.

¹² *The British Museum* hat die Datierung des Stichs inzwischen korrigiert.

¹³ Bujack/Gloy 2001, S.1. In der Dokumentation finden sich Hinweise zu einzelnen Restaurierungsschritten sowie 73 Detailfotos dazu. Diese wird im Pastorat Hemme aufbewahrt und war mir freundlicherweise von Herrn Pastor Wolfgang Lange ausgeliehen worden.

¹⁴ Abb. III.1.4.

¹⁵ Weitere Anmerkungen zu Peper und Ringerink auch im Abschnitt IV.1. und IV.2. und bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 75ff.

Gerne ist darauf nach dem Prinzip des unteren Registers ein kleineres Obergeschoss aufgesetzt.¹⁶

Für sein erstes großes Werk hat Nicolaus Heimen weitgehend mit dieser Tradition gebrochen. Eine Bogenstellung mit dem zentralen Tafelbild mit einem kleineren Tafelbild mit passender Bogenstellung darüber erinnert entfernt an den herkömmlichen architektonischen Aufbau. An dessen Stelle ist ein dichtes „Geflecht“ von Ornament getreten, in das die anderen Bildwerke quasi eingesponnen sind.

Die Rückseitenkonstruktion des Epitaphs bilden etwa 3 cm starke, aneinandergefügte senkrechte Hartholzbretter (vermutl. Eichenholz). Die einzelnen Bretter sind an den senkrechten Stoßkanten durch Dübel verbunden und werden zusätzlich rückseitig von waagerechten, in Schwalbenschwanz-Nuten geführten Querriegeln zusammengehalten. Diese Konstruktion gibt der Wand die erforderliche Steifheit und wirkt einer Verdrehung der Hölzer entgegen.

In die Rückwand sind Ausschnitte für die beiden mittig und übereinander angeordneten Tafelbilder und die Inschriftentafel mit den Stifterbildern im Unterhang gesägt. Unterhang, seitliche Anschwünge (Seitenhänge) und Aufsatz sind aus 3 cm starken Eichenbrettern zusammengesetzt und durch Eisenbänder mit dem inneren Rahmen verbunden. Auf die gesamte Schaufläche sind zahlreiche in Größe und Form unterschiedliche Parzellen von geschnitztem Ornament, die ähnlich einem Puzzle zusammengesetzt sind, aufgeschraubt (ursprünglich genagelt¹⁷). Die beiden hochovalen Reliefs in den Seitenhängen sowie die Konsolen für die Freifiguren sind wie das Ornament aus weichem Laubholz (wohl Linde) gefertigt. Damit ist die tragende Wand so gut wie lückenlos bedeckt.

Das ursprüngliche untere Brett des Unterhangs ist verloren und bei der letzten Restaurierung durch ein in neutralem Schwarz gestrichenes ersetzt worden.

¹⁶ Im klassischen Griechenland verstand man unter einem ναῖσκος (naĩskos) einen kleinen Tempel als Gehäuse für eine Skulptur oder ein Relief. Diese Naiskoi dienten besonders als Grabmale. Das Grabmal der Ampharete ist ein Beispiel. (Abb. III.1.5.) Schon früh wurde in anderen Fällen der Naiskos in seiner raumhaltigen Funktion als „Schutzbau“ aufgegeben und auf die Ebene des Reliefs zurückgezogen. Später haben die Römer diese Tradition aufgegriffen und den Begriff *aedikula* eingeführt. Dabei hat sich der Gebrauch dieser kleinarchitektonischen Form von Grabkultur rasch auch als Schmuckform im Hochbau etabliert. Die Renaissance einer römisch-antiken Formensprache im 15. und 16. Jahrhundert hat für die Verbreitung des Ädikula-Motivs im übrigen Europa gesorgt. Wie dieses Motiv bei der Gliederung von Wandkompartimenten, bei der Rahmung von Portalen und Fenstern zunehmend Verbreitung fand, wurde es auch bei Retabeln und eben Epitaphien zu einem beliebten Gestaltungselement.

¹⁷ Restaurierungsbericht aus dem Jahr 2000.

III.1.4.1. Kreuzigungsgruppe als zentrales Tafelbild

Das Hauptgemälde dieses Epitaphs ist ein Tafelbild mit einer vielfigurigen Darstellung des Geschehens im Zuge der Kreuzigung Jesu auf Golgatha. Das oben rundbogig abschließende Gemälde hat eine Höhe von 1,30 m und eine Breite von 1,00 m. Der Malgrund ist aus drei senkrecht gesetzten Eichenbrettern von unterschiedlicher Breite gefügt und das Gemälde selbst mit Temperafarben auf Kreidegrund ausgeführt worden.¹⁸

Im Zentrum des Topos „Kreuzigungsgruppe“ steht, wie auch hier, das Kreuz Jesu. Es wird häufig ergänzt durch die Kreuze der beiden gleichzeitig hingerichteten Übeltäter.¹⁹ Diese werden im apokryphen Nikodemus-Evangelium *Dysmas* und *Gestas* genannt.²⁰ Von Gestas heißt es im Lukasevangelium, „der eine ... lästerte ihn [Jesus]“, während Dysmas, dem Jesus sich tröstend zuwendet, als reuig beschrieben wird.²¹ In der christlichen Ikonographie haben die Begriffe rechts und links hinsichtlich ihrer symbolhaften Bedeutung eine feste Konnotation bekommen: rechts das Positive und links das Negative.²² Entsprechend finden wir traditionell den reuigen Sünder zur Rechten Jesu. Das ist bei der vorliegenden Darstellung genau umgekehrt. Jesus hat sich dem zu seiner Linken zugewandt, und jener erwidert dessen Blick. Zu dieser Absonderlichkeit gesellt sich eine zweite: Die obere Hälfte des Kreuzes mit dem anderen Übeltäter wird von der rundbogigen Rahmung des Gemäldes abgeschnitten; Kopf, Arme und Oberkörper des Gekreuzigten fehlen. Der naheliegende Verdacht, dass die Rahmung und das separat gefertigte Tafelbild nicht zu einander gepasst haben könnten, wird durch die oben gezeigte Wiedergabe des Bildes entkräftet.²³ Zur Frage nach dem Künstler und damit auch nach der hier angesprochenen, eigenwilligen Bildfindung wird im Absatz III.1.4.3. Stellung genommen werden.

Nun war es im 17. Jahrhundert nicht nur in den Niederlanden und im nördlichen Deutschland weit verbreiteter Brauch, Kompositionsteile aus fremden Werken als Vorlagen für ein eigenes Bild zu übernehmen. Meistens waren es Kupferstiche, die schnell große Verbreitung finden konnten. Es wird in den allermeisten Bildschnitzer-

¹⁸ Abb. III.1.6. Foto Bujak/Gloy 2001, S.5.

¹⁹ Nach Luther heißt es bei Lukas „Übeltäter“, bei Matthäus und Markus ist von „Mördern“ die Rede, während es bei Johannes „zwei andere“ sind, die mit Jesus gekreuzigt werden.

²⁰ Schindler 1988, S. 509.

²¹ Lk. 23, 39-42.

²² Siehe dazu auch LCI, Bd. 3, Sp.511ff.

²³ Die Aufnahme zeigt das aus der Rahmung herausgelöste Bild nach Abschluss der Restaurierung und vor dem Zusammenfügen der drei Tafelbretter. Das Foto dokumentiert, dass das Gemälde passend für die Rahmung angefertigt und keine Bildteile abgeschnitten worden sind. Foto: Karin Bujack, 2000.

oder Malerwerkstätten einen gewissen Fundus von entsprechenden Vorlagenblättern gegeben haben.

Wenn nun der Maler auf dem zentralen Epitaphbild in Hemme die tradierte Richtungssymbolik umdreht und gleichzeitig einen der Gekreuzigten nur teilweise ins Bild nimmt, drängt sich in besonderer Weise die Frage nach dem Vorbild auf. Bevor wir aber auf diese Frage weiter eingehen, sollen zunächst die übrigen Bestandteile jenes Gemäldes betrachtet werden.

Einige Figuren unter dem Kreuz sind gewissermaßen obligatorisch, teils als Einzelpersonen, teils als Gruppe. Das sind in erster Linie Maria, die Mutter Jesu, und der Jünger Johannes, der Evangelist. Zu ihnen haben sich oft noch andere Frauen gesellt.²⁴ Im Johannes-Evangelium heißt es dazu:

Es standen aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter

Schwester, Maria, des Kleopas Frau, und Maria Magdalena. (Jo. 19.25)

Daran scheint sich der Maler des Bildes in Hemme orientiert zu haben. Jedenfalls ist Maria, die Mutter Jesu, durch ihr rotes Kleid und den blauen Mantel identifiziert. Ob mit der neben Maria stehenden Frau deren Halbschwester Maria Kleophas gemeint ist oder Maria Salome, die Mutter des Evangelisten Johannes, muss offen bleiben.²⁵ Schräg hinter ihr steht letzterer, der möglicherweise gerade von Jesus den Auftrag bekommen hat, sich um die Altersversorgung der Maria zu kümmern. Jedenfalls wirkt er mehr auf den Gekreuzigten fixiert, als dass er den Marien Beistand leistete. Schließlich darf Maria Magdalena, die bedeutendste Anhängerin Jesu, nicht fehlen; sie hockt in goldfarbenem Kleid und mit unbedeckten Haaren am Boden, in tiefer Trauer den Kreuzesstamm umfassend.

Bei der Gruppe der Marien mit Johannes hat der Künstler möglicherweise gleich mehrere Vorlagen benutzt. Es fehlt so etwas wie Interaktion zwischen den Vieren; die Szene wirkt collagiert.

Dieser Eindruck entsteht ebenso bei anderen Figurengruppen auf dem Bild. Da sind vor allem die beiden Sitzfiguren in Rückenansicht am unteren Bildrand. Es lässt sich nur schwer ein inhaltlicher Bezug der beiden zu anderen Figuren des Bilds konstruieren; sie sind Staffage, Repoussoirs, und haben zum Geschehen auf Golgatha keinen Bezug. Diese beiden Sitzfiguren stammen zweifelsfrei von einem undatierten Stich

²⁴ In den ersten drei Evangelien ist nur von Frauen aus Jesu Gefolge die Rede, die der Hinrichtung als Beobachter in der Ferne beiwohnen.

²⁵ Anna, die Großmutter von Jesus, war der Legende nach dreimal verheiratet, mit Joachim, mit Kleophas und mit Salomas. Aus jeder dieser Ehen soll eine Tochter mit Namen Maria hervorgegangen sein. Den beiden weniger bekannten Marien, Halbschwestern der Mutter Jesu, ist zur besseren Identifizierung zum eigentlichen Namen das Patronym beigegeben worden. (Keller 2005, S.427f.) Siehe auch Keller 2005, S. 545 (Hl. Sippe)

von Hendrick Goltzius (1558-1617).²⁶ Es irritiert jedoch, dass der Maler von Hemme seine Vorlage gespiegelt übernommen hat. Doch auch dafür gibt es eine fast schon simple Erklärung. Es existiert eine ebenfalls undatierte Kopie des Goltzius-Stichs, die Abraham Hogenberg zugeschrieben worden ist.²⁷ Und dieser hat bei seiner Arbeit keine Seitenkorrektur vorgenommen, so dass im Druckergebnis das Original gespiegelt worden ist. Daraus kann geschlossen werden, dass diese Kopie des Goltzius-Stichs auch die Umkehr der Richtungssymbolik bei den drei Kreuzen auf dem Gemälde in Hemme bewirkt hat.²⁸

Einer anderen Vorlage folgt die Dreiergruppe, die mit Helmen und in eher landsknechtsartigem Kostüm am linken Rand des Tafelbilds steht. Wortführer ist jener mit dem Federbusch am Helm, seiner kuriosen Tracht und dem Hund an seiner Seite. In der rechten Hand hält er wohl sein Schwert mit goldenem Knauf und mit der Linken zeigt er mit prahlerischer Geste auf die Gruppe der Gekreuzigten. Motivisch mag der Maler an jenen Hauptmann gedacht haben, von dem z. B. der Evangelist Markus berichtet, dass er Jesus als Gottes Sohn erkannt habe.²⁹ Wie das aber dargestellt worden ist, scheint zum einen unreflektiert, wirkt zum anderen flüchtig und fast unbeholfen. Das kompositorische Pendant zu dieser Söldnergruppe bilden die um Jesu Kleider wüfelnden Kriegsknechte am rechten Bildrand. Sie gehören in den Berichten aller vier neutestamentlichen Evangelien zur Geschichte von Jesu Kreuzigung dazu.³⁰ Auffällig ist, dass der Maler von Hemme z. B. im Vergleich mit der individualisierenden Darstellung auf dem Goltzius-Stich weitgehend im Ungenauen bleibt. Schließlich soll die Szene im linken Mittelgrund kurz angesprochen werden. Sie zeigt eine Reitergruppe mit dem auf einem Schimmel sitzenden und in einen langen, roten Mantel gehüllten gekrönten Vertreter der Administration. Über der Szene bauscht sich die Flagge der irdischen Macht.

²⁶ Abb. III.1.7. Der niederländische Zeichner und Kupferstecher (Manierist) Hendrick Goltzius (Henrick Golzius) hatte bereits im Alter von 24 Jahren eine eigene Druckerei in seiner Heimatstadt Haarlem betrieben. Daneben kümmerte er sich erfolgreich um die Verbreitung seiner Druckerzeugnisse. Eine Reihe namhafter niederländischer Kupferstecher hat die Schule der Goltzius-Werkstatt durchlaufen. Erst im Alter von gut 40 Jahren, begann Goltzius auch zu malen. (Stadler 1994, Bd. 5, 147f, dort auch Literaturangaben.)

²⁷ Abb. III.1.8.

²⁸ Das Original stammt aus der Reihe „Die Passion“ (Abb. In: The illustrated Bartsch, Formally volume 3 (Patr 1), New York 1980, S. 43). Die kaum verkleinerte Kopie, die sich lediglich in weniger bedeutsamen Details vom Original unterscheidet, ist in The illustrated Bartsch, Bd. 3, Commentary, New York 1982 abgedruckt. Dort wird *Abraham Hogenberg* als Kopist genannt.

²⁹ Mk. 15, 39. – Mt. 27, 54. – Jo. 23, 47. Auch diese Szene scheint aus einem anderen Werk übernommen worden zu sein. Möglicherweise stammen der linke Arm und die übergroße linke Hand aus noch anderer Quelle.

³⁰ Mt. 27.31ff. mit Hinweis auf die prophetische Ankündigung (in Ps. 22.19), Mk. 15.24, Lk. 23.34, Jo. 19.23-24 detaillierte Schilderung mit Hinweis auf Ps. 22.19

All das macht den Eindruck von Versatzstücken, die der Maler aufgegriffen und etwas mühsam zu einem neuen Gesamtbild zusammenzusetzen versucht hat. Dieser Eindruck wird verstärkt durch eine unkoordinierte Lichtführung. Jede der angesprochenen Einzelszenen hat ihr eigenes Lichtzentrum.

III.1.4.2. Das obere Tafelbild mit Christi Auferstehung

Über dem Bild mit dem gekreuzigten Christus findet sich ein zweites, kleineres Tafelgemälde mit der „Auferstehung Christi“.

Anders als Jesu Hinrichtung ist der Moment, in dem er sein Grab verlassen hat, von niemandem beobachtet worden. Dem entspricht der knappe Bericht des Evangelisten Markus: Maria Magdalena kommt mit zwei Begleiterinnen am frühen Morgen nach dem Sabbat zum Grab, findet das Grab geöffnet und darin einen Engel, der sie anspricht:

Ihr suchet Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier. Siehe da die Stätte, wo sie ihn hinlegten. (Mk.16. 6.)

Die Auferweckung des Gekreuzigten war allein ein Werk Gottes, das völlig undramatisch abgelaufen ist und keiner Zeugen bedurft hat. Diese Auferweckung hat entsprechend auch nur wenige Darstellungen erfahren.³¹ In der darstellenden Kunst ist der aus dem Grab steigende Sieger das meist verbreitete Motiv; so auch in Hemme.³² Das rundbogig abschließende Gemälde ist 0,77m hoch und 0,56 m breit. Die Tafel ist aus zwei annähernd gleichbreiten miteinander verdübelten Eichenbrettern zusammengefügt und das Bild selbst, wie das Mittelbild, mit Temperafarben gestaltet. Nach Karl Stork könnte ein Stich des Niederländers Hendrick Goltzius als Vorlage gedient haben.³³ Etwa zwei Drittel der Bildfläche werden dominiert von einer massigen, scheinbar schwebenden Christusfigur mit goldenem Nimbus. Die dichte Wolkendecke, die den Himmel über dem Grab verdunkelt hatte, ist aufgebrochen, und der Glorienschein eines goldgelben Himmelslichts umstrahlt den Auferstehenden. Das weiße Leichentuch ist nur noch locker um die Hüften des sonst nackten Körpers geschlungen, und der rote Mantel des Siegers, über seinen linken Arm und die Schulter geworfen, weht hinter dem Rücken aus. Mit den Zehenspitzen des linken Fußes berührt der Christus gerade noch die Deckelplatte des Sarkophags, während er das rechte Bein wie im Sprung leicht angewinkelt hat. In der linken Hand hält er den Kreuzstab mit der Siegesfahne, und die Rechte zeigt nach oben auf das himmlische

³¹ Das sind vornehmlich frühmittelalterliche Illustrationen in Psalterien (LCI 1968, Bd. 1, Sp. 204).

³² Abb. III.1.9.

³³ Stork 1937, S. 308. Zum Stich selbst macht Stork keine Angaben.

Ziel. Die das Grab bewachenden Söldner sind aus dem Schlaf aufgeschreckt und versuchen, sich gegen die gleißende Erscheinung zu schützen. Am Boden vor dem Sarkophag brennt ein Feuerchen, daneben steht am Boden ein leeres Tablett und Trinkgeschirr.

III.1.4.3. Wer war der Maler in Hemme?

Beide Tafelbilder des Epitaphs Kraißbach sind nicht signiert. Die Frage nach dem Künstler ist bislang unbeantwortet. Es liegt nahe, dass der Maler des Golgatha-Gemäldes auch das Bild der Auferstehung gestaltet hat. Eine Reihe von Ähnlichkeiten kann diese Vermutung stützen. Die leuchtenden Farben der Gewänder, vor allem das Rot aber auch das Goldgelb und das Blau fallen auf beiden Bildern auf; ebenso die Art, wie Lichter auf metallenen Rüstungsteilen gesetzt sind. Bei dem auferstehenden Christus sind dem Maler die Proportionen verrutscht. Gleiches sticht auch beim Hauptbild ins Auge, beispielsweise bei der Figur der Maria Magdalena. Auch die Art, wie das Licht auf den quellenden Wolkenrändern gestaltet ist, ist auf beiden Bildern ähnlich. Auf beiden Bildern gibt es vorne die Rückenfiguren und andere von den Bildrändern angeschnittene Vordergrundfiguren. Die Frage nach Vorlagen für dieses Bild ist bislang unbeantwortet.

Vielleicht kann die seltsam abgeschnittene Darstellung des einen „Schächers“ helfen, die Künstlerfrage zu beantworten.³⁴ Im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum in

³⁴ Was zu dieser absonderlichen Darstellung geführt hat, wird wohl Spekulation bleiben. Es gibt seit der Frühen Neuzeit immer mal wieder Versuche, die tradierte Aufstellung der drei Kreuze von Golgatha in einer Reihe und parallel zur unteren Bildkante, zu durchbrechen. Da ist z.B. die sog. „Schleißheimer Kreuzigung“ von Lucas Cranach d. Ä. (1472 – 1553) zu nennen. Diese 138x99,3 cm große Tannenholztafel von 1503 befindet sich in der Alten Pinakothek in München. Bei diesem Gemälde hat Cranach den Verbund der drei Kreuze aufgelöst und das Kreuz Jesu in eine Dreiviertelansicht gedreht und in die rechte Bildhälfte gerückt. Im Mittelpunkt des Bildes stehen Maria und Johannes, wobei Körperhaltung und vor allem Blickrichtung der Maria auf den leidenden Jesus gerichtet sind. Die Kreuze mit den Übeltätern sind an den linken Bildrand geschoben, so dass einer der beiden nur noch als schmale, gesichtslose Silhouette existiert. Damit steht dieses Kreuz dem von Jesus genau gegenüber; es besteht eine Sichtachse von dem einen der Übeltäter zu Jesus. Für Cranach steht hier also nicht das Leiden Jesu im Vordergrund, sondern das Mitleiden, die Compassio. (Heike Schlie: Exzentrische Kreuzigungen um 1500, S. 63ff. In Steiger/Heinen 2010) (Abb. III.1.10.)

Ein zweites Beispiel, das dem Tafelbild in Hemme von der Komposition her in manchem noch näher ist, stammt von Hans van Aachen (1552 – 1615) und wird auf etwa 1587 datiert. (Abb. III.1.11.) Es handelt sich um eine 33,34x45,88 cm große Zeichnung, die in *The J. Paul Getty Museum* in Los Angeles aufbewahrt wird. Auf dieser Zeichnung stehen die drei Kreuze auf einer Diagonalen, die von links unten zum dritten Kreuz führt. Das Kreuz Jesu ist nach rechts gedreht in Richtung des reuigen Übeltäters am äußersten linken Bildrand, so dass sich zwischen den beiden Kreuzen eine Blickachse öffnet, wie sie auch vom Betrachter des Bildes aus angenommen werden kann.

Ein drittes Beispiel stammt von dem niederländischen Maler und Kupferstecher Lucas Hagensz. van Leyden (1494-1533). Es handelt sich dabei um ein Blatt aus einer Serie von runden Kupferstichen zur Passion Christi. (Abb. III.1.12.) Die eigentliche Bildfläche hat einen

Schleswig wird ein *Andachtsbuch der Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf* aufbewahrt.³⁵ Es ist zwischen 1635 und 1641 entstanden. Darin findet man u.a. eine von *August John* gefertigte querrrechteckige Feder- und Pinselzeichnung mit dem Geschehen auf Golgatha (Abb. III.1.13.).³⁶ Darauf ist die Darstellung des linken „Schächers“ in gleicher Weise abgeschnitten und weitere Details stimmen mit der Wiedergabe in Hemme überein. Da es sich bei der Zeichnung Johns um ein Einzelblatt handelt, kann es kaum als Vorlage für einen „Meister von Hemme“ gesehen werden.³⁷ Da ist der Gedanke naheliegend, der Zeichner des Gottorfer Andachtsbuchs könnte in Hemme als Maler tätig gewesen sein.

Die Restauratoren haben auf beiden Tafeln in Hemme weder Datierung noch Signatur gefunden. Ich halte es für denkbar, dass beide Tafeln von dem oben erwähnten *August John* stammen. Leider kennen wir bislang keine Gemälde Johns, die zum

Durchmesser von 222 mm. Diese hat eine 35 mm breite florale Rankenumrandung mit Putten. Mittig der Gekreuzigte mit weit auswehendem Lendentuch. Er hat seinen Kopf dem Übeltäter zu seiner *Linken* zugewandt. Von dem sind nur die am Kreuzstamm festgebundenen Beine wiedergegeben. Seine obere Hälfte und der Rest des Kreuzes werden vom runden Rahmen-ornament beschnitten. Rechts im Bild scheint Maria zusammengebrochen; sie wird von Johannes betreut. Dahinter hocken zwei trauernde Frauen. Links der Centurio Longinus, wie er Jesus die Seitenwunde beibringt, sowie weitere Soldaten und Vertreter der Obrigkeit. Ungewöhnlich ist das Fehlen des Kreuzes mit dem zweiten Übeltäter. Das Blatt ist monogrammiert und mit 1509 datiert. Siehe dazu auch *The Illustrated Bartsch*, 12, Formerly Volume 7 (Part 3), New York 1981.

Alle drei Vergleichsbeispiele aus dem 16. Jahrhundert haben eine ungewöhnliche Figurenanordnung im Bildraum und haben in Details vielleicht auch eine Nähe zum Tafelbild in Hemme. Ob Stiche nach den ersten beiden Bildern existieren / existiert haben, die dem Künstler von Hemme Vorlage hätten sein können, ist nicht bekannt. Aus dem Stich von L. v. Leyden ist nur die seltsame Darstellung eines der beiden Übeltäter ähnlich.

³⁵ Maria Elisabeth (1610-1684) war eine Tochter des Kurfürsten von Sachsen und seit 1630 mit dem Gottorfer Herzog Friedrich III. verheiratet. Ein Jahr nach dessen Tod im Jahr 1659 war Maria Elisabeth ins Husumer Schloss gezogen, das schon ihrer Schwiegermutter als Witwensitz gedient hatte.

³⁶ Der aus Dresden stammende August John (1602 - nach 1678) war Maler, Zeichner und Radierer und hatte in Hamburg eine Werkstatt. Daneben hat er mehr als zehn Jahre, zuletzt in fester Besoldung, bis Ende 1647 am Gottorfer Hof gearbeitet. Aus der Zeit ist neben dem angesprochenen Andachtsbuch u.a. eine Reihe von Porträtstichen erhalten sowie Illustrationen zu Reiseberichten des Adam Olearius. Als Maler ist John allem Anschein nach auf Gottorf nicht in Erscheinung getreten. Eher war er der Meister für graphische Arbeiten; in den Quellen wird er als „Kunstreißer“ und „Kunststecher“ bezeichnet. Ausführlicher äußert sich Ernst Schlee zu August John (Schlee 1982, S. 77-125). Der silberne Einband des Andachtsbuchs misst 11x13,7 cm, und die 48 Pergamentbögen 10x13,5 cm. 13 davon tragen Pinsel- oder Federzeichnungen mit schwarzer oder grauer Tinte. Auf dem Titelblatt ist die Arbeit signiert mit „August John fecit“ und datiert: 1635/38. Zwölf weitere Bögen tragen Szenen aus der Passion Christi. Die Kreuzigung ist das siebente Motiv. Jede Zeichnung ist mit schmalem Goldrand umgeben. Allen Bildern sind schützende Papiere vorgelegt. Auf den Blättern vor den Szenen sind beidseitig mit breiter Feder und in Fraktur die zugehörigen Evangelientexte, teils verkürzt, aufgeschrieben. Die vorderen und hinteren vier Blätter sind leer.

Aufbewahrungsort: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte – Schloss Gottorf, Schleswig.

³⁷ Von keinem der 13 Blätter des Andachtsbuchs sei ein Nachstich bekannt, erklärt Uta Kuhl, Kuratorin des Landesmuseums Schleswig.

Vergleich herangezogen werden könnten.³⁸ Die nahezu übereinstimmende zweimalige Darstellung des links Gekreuzigten sowie die des anderen Übeltäters stützt diese Vermutung. Ebenso ist auf der Zeichnung wie auf den Gemälden die Vorliebe für die Verwendung verschiedenster Zitate aus Druckgrafiken anderer Künstler auffällig. Letztlich passt auch die Zeit. Das Epitaph für Johan Kraißbach ist auf 1635 datiert. Die Zeichnung August Johns für das Andachtsbuch der Herzogin wird um 1635 entstanden sein. Der Name des Künstlers taucht 1634 erstmals in den Rentekammer-Rechnungen des Gottorfer Hofs auf.³⁹ Warum soll er nicht im Jahr darauf für einen einflussreichen und finanziell gut gestellten Dithmarscher Bauern gearbeitet haben, der gleichzeitig Vertreter der landesherrlichen Macht im Kirchspiel Hemme gewesen ist?

III.1.4.4. Zwei Reliefs in den Seitenhängen

In den Seitenhängen befinden sich zwei aus Weichholz (vielleicht Linde) gearbeitete ovale Reliefs. Bei einer Höhe von etwa 65 cm sind sie bis zu 49 cm breit und von schmalen Profilleisten und Knorpelwerk umrahmt.

Das Relief auf der linken Seite zeigt *Isaaks Opferung*, wie sie im Alten Testament geschildert ist. (Abb. III.1.14.) Danach wird Abraham von Gott auf die Probe gestellt, indem er von ihm verlangt, seinen einzigen Sohn Isaak Gott als Brandopfer darzubringen. Als Abraham den Opferplatz erreicht und den Opferaltar hergerichtet hat und gerade im Begriff ist, seinen Sohn zu töten, greift Gottes Engel ein.

Da rief ihm der Engel des Herrn vom Himmel und sprach: ... Lege deine Hand nicht an den Knaben und tu ihm nichts; denn nun weiß ich, dass du Gott fürchtest und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meinetwillen. Da hob Abraham seine Augen auf und sah einen Widder hinter sich in einer Hecke mit seinen Hörnern hangen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes Statt. (Gen. 22, 11-13)

Diese Szene hat Peter Paul Rubens wahrscheinlich 1613-14 in einem Gemälde festgehalten.⁴⁰ Der holländische Kupferstecher *Andries Jacobsz Stock (1580-1648)* hat 1614 nach dem Gemälde einen Kupferstich angefertigt, der unverkennbar Vorlage für

³⁸ Schlee 1990, S. 149.

³⁹ Schlee 1990, S. 129.

⁴⁰ 141x110 cm, Öl auf Holz, Kansas City, Missouri, William Rockhill Nelson Gallery and Atkins Museum of Art. (Burchard 1963-, Part III, S. 58.)

Nicolaus Heimen gewesen ist.⁴¹ Heimen hat diese Vorlage in das Medium des Reliefs transponiert, ohne dass dabei die Expressivität der Szene verloren gegangen wäre. Während Isaak mit gebundenen Händen vor dem Altar kniend auf seinen Tod wartet, fällt der Engel Abraham in den Arm mit dem Opferrmesser. Der Schnitzer hat den Stich nicht nur kompositorisch, sondern bis in Details wie die Körperhaltung der Protagonisten, Gewandfalten u. a. in seinem Relief übernommen. Im 17. Jahrhundert galt die „Opferung Isaaks“ als Präfiguration der Kreuzigung Christi, Gott/Abraham opfert seinen einzigen Sohn Jesus/Isaak.⁴²

Gegenüber im rechten Seitenhang finden wir das Relief mit der Geschichte von der *Ehernen Schlange*. (Abb. III.1.16.) Als sich die Wanderung der Israeliten aus Ägypten und durch die Wüste in die Länge zog und Nahrung und Wasser zur Neige gingen, fingen sie an gegen Mose und gegen Gott zu murren. Der schickte zur Strafe „feurige Schlangen“, durch deren Biss viele der Israeliten starben.

Da kamen sie zu Mose und sprachen: Wir haben gesündigt, dass wir wider den Herrn und wider dich geredet haben; bitte den Herrn, dass er die Schlangen von uns nehme. Mose bat für das Volk.

Da sprach der Herr zu Mose: Mache dir eine ehernen Schlange und richte sie zum Zeichen auf; wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben. (Num.21, 4-9)

Für dieses Relief wird Nicolaus Heimen ebenfalls eine Druckgraphik als Vorlage zugezogen haben, die bisher nicht aufgefunden werden konnte.⁴³

Die Mitte der oberen Bildhälfte wird von der metallenen Schlange dominiert, die ein Antoniuskreuz umschlingt. Links davon steht Mose. Mit der Linken hält er den Stab des Stammesfürsten und Anführers umfasst und weist damit auf die Schlange. Dabei hat er seinen Kopf einem rechts neben ihm stehenden Gesprächspartner zugewandt. Um wen es sich dabei handelt, ist unklar. Am ehesten wird es wohl Moses älterer Bruder Aaron sein, der das Amt des Hohepriesters innehatte. Er galt neben dem eher wortkargen und introvertierten Bruder als der gewandte Redner.

Die untere rechte Bildhälfte zeigt zum einen israelitische Frauen und Kinder, die sich vergebens gegen die giftigen Schlangen wehren, während andere mit bettelnd erhobenen Händen auf die Schlange blicken und Errettung erhoffen dürfen.⁴⁴

⁴¹ Abb. III.1.15. Siehe dazu auch oben den Abschnitt zur Datierung des Epitaphs (III.1.2.) sowie zu allen Angaben, die Rubens' Gemälde und den Kupferstich betreffen, bei Burchard 1963-, Part III, S. 58ff. mit ausführlichen Literaturangaben.

⁴² Das Corpus Rubenianum verweist darauf, dass z.B. auch Rubens den Bezug der beiden Themen zueinander in zwei nebeneinander angebrachten Deckengemälden in der Jesuitenkirche zu Antwerpen unterstrichen hat. (Burchard 1963-, Part III, S. 59)

⁴³ K. Stork nennt zwar „Goltzius“, nennt jedoch keinen Fundort. (Stork 1930b, S.42)

Seit dem 12. Jahrhundert wird die Eherne Schlange vermehrt als Präfiguration des gekreuzigten Christus wahrgenommen.⁴⁵ So bilden die beiden Reliefs eine Klammer zu dem zentralen Gemälde des Epitaphs.

III.1.5. Die rundplastischen Figuren

Außer den beiden Gemälden und den Reliefs verfügt das Epitaph über einige rundplastische Holzskulpturen bzw. es gibt Leerstellen, in denen solche Figuren gestanden haben.

III.1.5.1. Vier Evangelisten

Die beiden Tafelbilder in dem Epitaph sind von je zwei großen, freistehenden und aus Weichholz (vielleicht Linde) geschnitzten Figuren flankiert. Jene neben dem Gemälde mit der Kreuzigung sind beachtliche 82 cm groß und stehen auf Konsolen aus weit vorkragenden Ornamentschwüngen mit aufgesetzten, flachen Plinthen (Abb. III.1.17). Beide Figuren sind auffällig schlank mit vergleichsweise kleinen Köpfen, bei denen die schmalen, blassen Gesichter durch dichte, lange Vollbärte und dunkelbraunes, lockiges Haar über der hohen Stirn noch unterstrichen werden. Bekleidet sind beide mit einem blaugrünen, kragenlosen Untergewand mit langen Ärmeln. Dazu haben sie sich ein grau-weißes Manteltuch umgelegt, das locker und faltenreich fast bis zum Boden fällt. Dabei ist es von hinten kommend unter dem einen Arm hindurch und in üppigem Bausch vor dem Oberkörper zur anderen Schulter geführt und dort gehalten. So ist der ganze Körper eingehüllt; nur das leicht vorgeschobene Spielbein zeichnet sich durch den Mantelstoff ab. Die nackten Füße bleiben frei. Beide haben ihren Oberkörper etwas vorgebeugt und den Kopf der Kreuzigungsszene an ihrer Seite zugewandt. Mit der linken Hand halten beide ein aufgeschlagenes goldenes Buch gegen ihre Hüfte gedrückt. Die Figur rechts hat ihren rechten Arm angewinkelt und die Hand mit erklärender Geste etwas vorgestreckt. Der linken Figur fehlen der rechte Unterarm und die Hand.

Die beiden Figuren sind ganz offensichtlich als Pendants gearbeitet worden. Nicht nur die äußere Erscheinung bezüglich Körperbau, Haltung und Schnitt der Kleidung ist nahezu bei beiden gleich, auch die Blicke in die Richtung des Tafelbilds gehen von

⁴⁴ Damit ist das Bild der Ehernen Schlange nahe beim Äskulapstab, der bekanntlich schon in der Antike Symbol der Heilkunst gewesen ist.

⁴⁵ LCI 1968 -, Bd. 1, Sp-583ff. Dass in dem Schlangenbildnis eine Parabel auf den Christus gesehen wurde, hat seine Erklärung im Neuen Testament; im Johannesevangelium formuliert Jesus im Gespräch mit dem Pharisäer Nikodemus: ... *Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muss des Menschen Sohn erhöht werden, auf dass alle, die an ihn glauben das ewige Leben haben....* (Jo 3, 14f).

beiden auf dessen unteren Bereich, scheinen also das Geschehen auf dem Bild gar nicht recht wahrzunehmen und vielmehr nach dem zu suchen, was „hinter“ dem Bild steckt.

Spätestens das der rechten Figur beige stellte Symbol, der geflügelte Löwe, hier als halbe Gestalt, zeigt, dass der Evangelist Markus gemeint ist.⁴⁶ Die Haltung von Daumen und Zeigefinger der rechten Hand lassen darauf schließen, dass der Evangelist ursprünglich ein Schreibgerät oder Ähnliches in der Hand gehalten haben könnte. Schließlich ist das Buch als Attribut der Evangelisten weit verbreitet.⁴⁷

Gleiches gilt auch für die Figur links des Mittelbilds, die ich am ehesten für den Evangelisten Matthäus halte.⁴⁸ Zwar fehlt ihr die Schreibhand, doch ist trotz der anderen Parallelen zur Markusfigur auch ein anderer Gestus denkbar, auch wenn für Matthäus das *Autorenbild* den häufigsten Darstellungstyp darstellt.⁴⁹ Für die Symbolfigur des Matthäus, einen Engel, fehlt der offensichtliche Standplatz. Links unten neben dem Fuß des Evangelisten könnte eine geeignete Leerstelle sein.

Die beiden anderen Evangelisten haben ihren Platz im oberen Bereich neben dem kleineren Tafelbild. Sie sind ebenfalls aus Weichholz geschnitzt und, als Sitzfiguren, etwa 63 cm hoch (Abb. III.1.18.). Dargestellt sind zwei jüngere, bartlose Männer mit blasser Hautfarbe und dunkelbraunem Haar. Wir müssen in ihnen Lukas und Johannes sehen. Leider fehlen die entsprechenden Symbole. Es gibt jedoch etwa auf Sitzhöhe der Evangelisten zwei leere Plätze auf dem Rand des Ornaments für Stier und Adler. Bei Lukas fänden wir hier den geflügelten Stier und bei Johannes den Adler.

⁴⁶ Die Symbole der vier Evangelisten leiten sich her von einer Erscheinung, die der Prophet Hesekiel gehabt hat:

Und ich sah, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke voll Feuer, das allenthalben umher glänzte; und mitten in dem Feuer war es lichthell. Und darin war es gestaltet wie vier Tiere, und dieselben waren anzusehen wie Menschen. Und ein jegliches hatte vier Angesichter und vier Flügel. ... Ihre Angesichter waren vorn gleich einem Menschen, und zur rechten Seite gleich einem Löwen bei allen vieren, und zur linken Seite gleich einem Ochsen bei allen vieren, und hinten gleich einem Adler bei allen vieren. (Hes 1, 4-6 u. 10)

Üblicherweise wird diese Schilderung als Präfiguration dessen gesehen, was in der Offenbarung des Johannes als „himmlische Gestalten ... um den Thron [Gottes]“ beschrieben ist:

Und die erste Gestalt war gleich einem Löwen, und die zweite Gestalt war gleich einem Stier, und die dritte hatte ein Antlitz wie ein Mensch, und die vierte Gestalt war gleich einem fliegenden Adler. (Off. 4, 7)

⁴⁷ Der *Evangelist als Autor* gilt als der am meisten verbreitete Darstellungstyp des Evangelisten, allerdings gewöhnlich sitzend. (LCI 1974, Bd.7, Sp.553ff.) Dass sich Heimen hier für eine Stehfigur entschieden hat, ist wohl der Bildkomposition geschuldet.

⁴⁸ Eine vergleichbare Konstellation finden wir im Retabel von St. Annen, wo ebenfalls Matthäus und Markus sich gegenüber sitzen.

⁴⁹ Keller 2005, S. 440.

Diese beiden Figuren sind, vergleichbar jenen in der Etage darunter, mit einer antikisierenden Tracht aus blaugrüner Tunika mit rotem Saum am Halsausschnitt sowie einem grauweißen, togaähnlichen Manteltuch bekleidet und halten mit der einen Hand ein großes, goldenes Buch, ihr Evangelisten-Attribut. Die zweite Hand fehlt heute beiden Skulpturen. Die Biegung des Ellenbogens deutet jedoch auf eine eher dozierende Geste hin. Auch die Sitzhaltung ist bei beiden gleich: Das eine Bein haben sie rechtwinklig angehoben und auf dem Ornament abgestützt, während das andere nur wenig angewinkelt nach unten hängt. Soweit sind beide Figuren streng symmetrisch durchgebildet, bis hin zu den Gewandfalten. Dabei fällt allerdings auf, dass der Schnitzer den beiden in stärkerem Maße als dem Markus und Matthäus mit ihrer Haartracht und vor allem den Gesichtern individuelle Züge verliehen hat.

III.1.5.2. Die Bekrönungsfigur

Die etwa 80 cm hohe, bekrönende Figur des Christus Salvator schwebt scheinbar über der goldenen Kugel, dem Symbol des Universums (Abb.III.1.19.).⁵⁰ Sie ist nur in ein locker um die Hüften geschlungenes Tuch gehüllt. Der linke Fuß berührt ein wenig die Kugel. Das Gesicht mit der hohen Stirn, dem gestutzten Vollbart und dem bis auf die Schultern fallenden lockigen Haar ist das eines jungen Mannes. Er hat die rechte Hand segnend erhoben und hält in der abwärts gerichteten Linken einen Kreuzstab als Siegeszeichen. Im Rahmen der letzten Restaurierung (1999-2000) ist festgestellt worden, dass Arme und Kreuzstab früher einmal ergänzt worden waren.⁵¹ Etwas irritierend am jetzigen Zustand ist der ausgestreckte Zeigefinger der linken Hand, der eher an den Typus des Weltenrichters denken lässt, der mit der Linken die Verdammten ins Reich der Hölle verweist. Man kann vermuten, dass Arme und damit auch der Zeigefinger schon früh ergänzt werden mussten und der Kreuzstab erst später angefügt worden ist. Jedenfalls wird durch die letzte Maßnahme aus dem Richter mehr der Salvator, eine eher lutherische Interpretation der Figur.

III.1.5.3. Die „Eva“ in Meldorf

Und dann ist da noch jene Statuette im Dithmarscher Landesmuseum in Meldorf, die mit großer Sicherheit aus der Kirche in Hemme stammt. Richard Haupt hat die Figur schon 1887 bei seinen Inventarisierungsarbeiten als „reizende Eva“ erkannt. Sie war

⁵⁰ Die σφαῖρα im Altgriechischen wird von den Römern als *sphaera* übernommen. Der Begriff meint zunächst eine *Kugel* und dann besonders die *Himmelskugel*. Diese Kugel wird zum Symbol für den Kosmos, für das Universum und schließlich auch für die Weltordnung, für das harmonische Zusammenwirken der zahlreichen Komponenten des Universums.

⁵¹ Bujack/Gloy 2001, S.2

mit anderen „fremden Figuren [in die geschnitzte Kreuzigungsszene des Retabels in Hemme] hineingesetzt“ worden.⁵² Als im Jahr 1900 der Bildhauer Wilhelm Hansen aus Kiel den geschnitzten Altaraufsatz von 1622 in Hemme zu restaurieren hatte, hat er sich auch dieser Statuette angenommen. Dabei hat er die Eva aus dem unpassenden Zusammenhang der Kreuzigungsszene herausgenommen und ihr den Status einer solitären Skulptur gegeben (Abb. III.1.20.).

Es handelt sich dabei um eine aus Weichholz, vermutlich Linde, geschnitzte, heute 38 cm hohe, nackte Frauenfigur, die Hansen seinerzeit schon in einem stark beschädigten Zustand vorgefunden hat. Die Arme, vermutlich durch Anobienfraß geschwächt, waren abgebrochen und aus damaliger Sicht nicht zu retten. Auch die Füße und Teile der Unterschenkel fehlten. Wilhelm Hansen hat den Zerfallsprozess gestoppt, indem er die Figur mit einer Holzteerlösung o. Ä. getränkt hat. Dadurch sind nicht nur die „Holzwürmer“ nachhaltig vergrämt worden, sondern die Skulptur hat auf diesem Weg auch eine wahrscheinlich bis in die Tiefen des Holzes reichende und irreversible schwarz-braune Färbung bekommen.⁵³ Was von den Beinen und Füßen fehlte, hat W. Hansen aus Ebenholz ergänzt und die Figur auf einen Sockel gestellt.⁵⁴ So ist eine Einzelfigur ohne erkennbaren, größeren Zusammenhang entstanden.⁵⁵ Karl Stork hat 1931 die „Eva“ noch in Hemme identifiziert und hat sie fälschlicherweise Johann Hennings, Bildhauer aus Heide, zugeschrieben.⁵⁶ Wilhelm Johnsen teilt rund 24 Jahre später mit, dass ihm gegenüber ein Heinrich Brauer die Statuette als Teil des Epitaphs Kraißbach und damit als Werk Nikolaus Heimens erkannt habe.⁵⁷

Der rechte Fuß der Skulptur steht fest auf dem Boden, das linke Spielbein berührt nur mit den Zehenspitzen den Sockel. Dadurch ist die rechte Hüfte leicht nach außen geschoben und das Becken bildet eine etwas nach links abfallende Linie, die von den Schultern aufgenommen wird. Es fällt nicht schwer, sich die fehlenden Arme der „Eva“ bildlich zu ergänzen. Der rechte Arm wird nach oben in Richtung der verbotenen Frucht gegriffen haben. Der linke Oberarm war am Körper angelegt, der Unterarm vielleicht angewinkelt. Der Kopf ist leicht nach rechts gewandt und das gelockte Haar fällt locker auf die Schultern der nackten Figur; nur ein Zweig des

⁵² Haupt 1887, S. 84.

⁵³ Es weist nichts auf eine frühere Fassung der Skulptur hin.

⁵⁴ Dazu auch Johnsen 1955, S. 52ff.

⁵⁵ So hat auch Gustav Frenssen (1863-1945) die „Eva“ gekannt. Der war bis 1902 Pastor in Hemme, bevor er aus dem Amt geschieden war, um als Schriftsteller zu arbeiten. In seinen „Grübeleien“ (Berlin 1920) hat Frenssen von der „schwarzen Eva“ gesprochen, die er in seinem Amtszimmer stehen hatte.

⁵⁶ Stork 1931c, S. 41-45. Zu dem Punkt, dass K. Stork mit „Johann Hennings“ eigentlich „Henning Claussen“ meint, verweise ich auf Johnsen 1952, S. 41ff und S. 49f.

⁵⁷ Johnsen 1955, S. 54.

Strauches, an dem die „Eva“ lehnt, bedeckt mit seinem Laub ihre Scham. Den Blick hat die junge Frau auf einen gegenüber stehenden Partner gerichtet. Und eben diesen Antagonisten, ohne den eine Eva in der Gesamtkomposition keinen Sinn hätte, wird es ursprünglich gegeben haben. Karl Stork hat diesen Zusammenhang später erkannt, indem er die Eva aus Hemme mit jener in dem Epitaph Rode in der Kirche zu St. Annen verglichen hat.⁵⁸ Dort ist der Adam erhalten.⁵⁹

Die aus Hemme stammende Figur ist 1933 vom dortigen Kirchenvorstand als Leihgabe an das *Dithmarscher Landesmuseum* in Meldorf übergeben worden.⁶⁰ Heute findet man am Epitaph zwei von Ornament beschirmte Leerplätze auf den Seitenhängen an der Nahtstelle zwischen dem Hauptfeld mit der Kreuzigung und dem Aufsatz mit der Auferstehung.

III.1.6. Ornament mit Engelköpfen

Bemerkenswert am Epitaph Kraißbach ist, wie oben schon angedeutet, das Fehlen aller tektonischen Elemente. Es gibt keine Architekturteile, die eine ordnende Struktur schaffen könnten. Erst nach und nach erahnt man eine Spiegelachse. Das alles Beherrschende ist aber ein quirliges Ornament. Jede freie Fläche neben den Bild- und Schrifttafeln so wie den reliefsierten Medaillons ist davon überzogen. Überwiegend sind es kleinteilige Formen, die sich ungerichtet neben- und gegeneinander entwickeln und zu flächigen Strukturen verwachsen. C- und S-Schwünge mit knorpeligen Verdrehungen und keuligen Verdickungen der Enden finden wir ebenso wie spiralförmige Eindrehungen und an verschiedenen Stellen Erbsenschnüre. All das ist relativ flach gehalten. Die gesamte freie Oberfläche ist mit zahlreichen „Ornament-Inseln“ aus drei cm dicken Eichenholzbrettern belegt, die sich zu einer mehr oder weniger zusammenhängenden Fläche fügen. Nur selten geht das Ornament in seiner Tiefe über die Dicke des aufgelegten Materials hinaus und in die Oberfläche des Rückseitenholzes hinein.

⁵⁸ Stork 1931c., S. 44. Es ist seltsam, dass Karl Stork die Eva bei ihrer frappanten Ähnlichkeit mit der „Schwester“ in St. Annen nicht Nicolaus Heimen zugeschrieben hat; hatte er doch das Epitaph in St. Annen ebenso wie das Epitaph Kraißbach in Hemme schon 1930 Heimen zugeschrieben. (Stork 1930c., S. 71.) Stattdessen weist er die Eva aus dem Pastorat in Hemme Johann Hennings zu und hält sie für ein Relikt aus einem verschollenen Epitaph aus der Werkstatt Henning Claussens.

⁵⁹ Siehe dazu unten Abschnitt III.6.

⁶⁰ Dort ist das Stück im zweiten Inventarbuch unter L112 verzeichnet. Ein entsprechender Vertrag aus dem Jahr 1935 liegt im Archiv des Museums (Nr. 872/35). Diese Informationen gab Herr K. Schrum, Archivar und Bibliothekar am Dithmarscher Landesmuseum am 20. Juni 2011.

Man findet wenige Stellen, wo einzelne Ornamentformen eine noch größere Tiefe beanspruchen. Dann sind an den entsprechenden Stellen passende Brettstücke aufgelegt worden. Beispiele sind die an lanzettförmige, lange Blätter erinnernde, die Bögen der beiden Bildtafeln begleitenden Ornamentstücke. Diese „Blattwedel“ verbreitern sich nach oben oder rollen sich zu Voluten auf. Hier hat das Ornament seine größte Tiefe von bis zu 11 cm und wirkt wie ein Vordach über den etwas zurückliegenden Gemälden.

Betrachtet man besonders die Außenränder des Epitaphs glaubt man fast die Spur der skizzierenden Feder des Schnitzers zu erkennen, die grob den Umriss des geplanten Werks umläuft. Raumgreifende C-Schwünge reihen sich in lockerer Folge aneinander. Wo zwei solcher Schwünge nahe beieinander verlaufen, sind die Zwischenräume gelegentlich schuppig strukturiert. Diese großen Außenschwünge mit ihren konvexen Krümmungen wirken wie die flexible Hülle, ähnlich einem gefüllten Weinschlauch aus Ziegenhaut, die das ornamentale Brodeln im Inneren zusammenhält. An mehreren Stellen haben sich Teile des ornamentalen Geflechts zu Maskarons entwickelt.

Links und rechts von der Plinthe der Bekrönungsfigur findet man je einen aufragenden Ornamentstummel. Deren obere Kanten sind leicht als Leerstellen zu erkennen. Ein Foto aus dem Jahr 1953 zeigt, dass dem Ornament hier je ein vielleicht 40 cm hoher Obelisk aufgesetzt gewesen war.⁶¹

Drei im Ornament gefangene Puttenköpfe gibt es am Epitaph Kraißbach: je einen in den Seitenhängen und einen oberhalb der Schrifttafel im Unterhang. Gemeinsam ist allen dreien das puttentypisch niedliche Gesicht mit dem kleinen Näschen, den Pausbacken, der hohen Stirn und dem Lockenschopf, wie es Kleinkindern oft eigen ist. Die beiden in den Seitenhängen blicken ziellos zu Boden und ihre zu Bestandteilen des Ornaments gewordenen Flügelfedern machen deutlich, dass sie nur eine dekorative Aufgabe haben. So haben die beiden Medaillons auch an ihren Außenseiten ein Stück figürlicher Einfassung. Anders der dritte Putto (Abb. III.1.22.): Er blickt uns mit ernsten Augen an. Seine Flügel scheinen aus dem Ornament entstanden oder im Ornament verfangen zu sein. Dabei stützt sein Kopf jene mittig angeordnete Konsole, auf der ein Totenkopf platziert ist. Man könnte an den Schädel Adams am Fuß des Kreuzes denken, wenn er von dem Ort nicht so weit entfernt wäre.⁶² Hier, oberhalb der

⁶¹ Abb. III.1.21. Aufnahme: Landesamt für Denkmalpflege S.-H., Kiel (LDSH PK1 4468). Auf eine solche Konstruktion wird Heimen sieben Jahre später am Retabel in St. Annen (1642) zurückgreifen. (Siehe Abschnitt III.5.)

⁶² Die Gebeine Adams sollen der Legende nach auf Golgatha begraben worden sein. Während des Erdbebens beim Tode Jesu sollen die Knochen des „alten Adams“ aus der Erde

Tafel mit der Stifterfamilie, ist der Schädel wohl als Vanitassymbol zu sehen. Und der Engel präsentiert es gewissermaßen, und sein Blick erinnert auch den Betrachter des Epitaphs an die eigene Vergänglichkeit.⁶³

III.1.7. Die Polychromie

Grundfarbe des ornamentalen Rahmenwerks um die Bildflächen herum ist Schwarz. Die Höhen und Grate des Ornaments sind, wie auch die vorhandenen Schriften, vergoldet. Das in weiten Bereichen kleinteilige und dichte Ornament hat zu einem hohen Goldanteil geführt, der dem Epitaph ein beachtliches Maß an Opulenz verleiht.⁶⁴

Das Inkarnat der großen Skulpturen und der Puttenköpfe ist gebrochenes Weiß mit modellierenden Abstufungen bei roten Lippen und blauen Augen. Die Haare sind dunkelbraun, die der Putten vergoldet. Die Gewänder der vier Evangelisten sind einheitlich in Graublau und gebrochenem Weiß gehalten.

Der Umhang der bekrönenden Christusfigur ist außen braun und innen purpurrot. Alle Gewandsäume sind vergoldet. Im Gegensatz zu diesen Skulpturen sind die beiden Reliefs vielfältiger und eher objektspezifisch staffiert.

Es fällt schwer zu beurteilen, wie stark besonders die Polychromie im Lauf der Zeit Änderungen erfahren hat, wie nachhaltig der jeweilige Zeitgeschmack den optischen Eindruck z. B. dieses Epitaphs beeinflusst hat.

Insgesamt sind Hinweise auf drei Restaurierungen auf der Vorderseite des Epitaphs angebracht.⁶⁵ Der älteste befindet sich im Unterhang neben dem Stiftertext:

GOTT ZV EHREN UND DIESER KIRCHEN
ZVM ZIRDE. HAT HARGEN JACOBS
GVOLMECHTIGER DIESER EPITAHUM
VON NEVEN WIEDER STAVIEREN LASSEN
ANNO 1708

hervorgebrochen sein. Infolge dieser Legende taucht auf Darstellungen der Kreuzigung Jesu häufig ein Totenschädel am Fuß des Kreuzes auf.

⁶³ Wenig unterhalb des Totenkopfs und auf den „Flügeln“ des Engels gibt es zwei leere Plinthen, auf denen kleinere Gegenstände gelegen haben können; man mag an eine Sanduhr denken, ein umgestürzte Glas o.Ä.

⁶⁴ Dabei fällt im Vergleich mit anderen Stücken aus der Werkstatt Heimens auf, dass die goldenen Linien auf dem Ornament in Hemme überwiegend breit angelegt sind. Der Verdacht, bei der jüngsten Restaurierung sei vielleicht etwas großzügig Gold verwandt worden, wird von den Restauratoren in ihrem Bericht relativiert: „*Nach der Freilegung wurde der originale Verlauf der vergoldeten Partien sichtbar.*“ und „*originale Vergoldungen wurden in die Neuvergoldung integriert.*“ (Bujack/Gloy 2001, S.6)

⁶⁵ Anmerkungen auf der Rückseite konnten nicht festgestellt werden.

Eine weitere Restaurierung wird am unteren Rahmenrand des Auferstehungsbildes im oberen Register genannt: RENOVIRT. AO. 1887

Das untere Ende des Unterhangs ist verloren und durch ein Brett ersetzt, das grob den Umriss des fehlenden Teils andeutet und auf schwarzem Grund ein kleines Schild trägt, auf dem die bisher letzte Restaurierung verzeichnet ist:

Restauriert

1999-2000

von Karin Bujack, Altenholz

und Peter Gloy, Emkendorf.

Darüber hinaus ist das Epitaph in den 1950er Jahren durch Anstreicherarbeiten aus heutiger Sicht stark verunziert worden.

In ihrem Bericht erklären Bujack und Gloy, dass sie die verschiedenen Restaurierungsebenen sicher identifiziert und dabei festgestellt haben, dass von der ursprünglichen Fassung von 1635 nur Spuren verblieben waren.

Dennoch „gliedert sich die originale Farbgebung des gesamten Rahmenwerks samt Reliefs und Figuren nachweislich im Befund in Schwarz-, Gold- und Weißtöne auf.“

Da es nicht möglich war, die Übermalungen aus den 1950er Jahren von der Staffierung von 1887 zu trennen, hat man „eine Freilegung-Reduzierung auf die Fassung von 1708 durchgeführt.“⁶⁶



Epitaph Kraißbach, St.-Marien-Kirche, Hemme, 1635, Evangelist Markus, Zustand nach der Restaurierung.
Foto (Ausschnitt): K. Bujack, 2000.

⁶⁶ Beide Zitate zur jüngsten Restaurierung aus Bujack/Gloy 2001, S. 3.

III.2. Epitaph Harder in der St. Marienkirche in Rendsburg (1637)¹

III.2.1. Der Ort der Hängung

Die Marienkirche ist eine in Backstein aufgeführte, dreischiffige Hallenkirche, deren Baugeschichte 1287 begonnen hat.² Das Mittelschiff und die schmalere Seitenschiffe sind vier Joche lang. Pfeiler sowie Gurt- und Scheidbögen tragen ein Kreuzrippengewölbe. Das Epitaph für Claus Harder hängt heute am Pfeiler zwischen dem ersten (vordersten) und dem zweiten Joch an der Nordseite des Mittelschiffs und dort an der dem Mittelschiff zugewandten Fläche. Es war nicht zu klären, ob die Gedenktafel im Lauf der Zeit den Ort ihrer Hängung gewechselt hat. Wenngleich zumeist ein Epitaph nicht direkt auch das Grab des Stifters markiert, hier deuten die letzten Worte auf der Schrifttafel an, dass die Hardersche Gruft in unmittelbarer Nähe des Pfeilers, also unterhalb des Epitaphs angelegt gewesen war.³ Beim Einbau einer Heizung in den Fußboden der Kirche hat man im Jahr 1976 die Reste von 21 unterschiedlich großen Grabkammern erfassen können. Allesamt waren aufgehoben und mit Bauschutt verfüllt, so dass eine Familienzueordnung nur noch in einem Fall möglich gewesen ist.⁴ Ob die Gruft des Claus Harder bereits im Zusammenhang mit der „großen Erneuerung und Reinigung der Marienkirche“ um 1853⁵ aufgegeben worden ist, ist im Zusammenhang dieser Arbeit von untergeordneter Bedeutung. Das Epitaph jedenfalls ist mit großer Wahrscheinlichkeit vom Schnitzer und wohl ebenso vom Auftraggeber für eine Aufhängung an einem Pfeiler der Kirche konzipiert und dort auch platziert worden.⁶ Dafür spricht zum einen die vertikal gestreckte Form des Werks. Auch ein auf der Rückseite des Epitaphs als Hängevorrichtung angebrachtes,

¹ Abb. III.2.1.

² Abb. III.2.2. Ein Vorgängerbau aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts ist 1286 einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen. (Dehio 1994 S. 735)

³ Siehe Abschnitt III.2.2.

⁴ Siehe dazu auch Knut Mahrt: Die Kirchen in Rendsburg. In: Rendsburger Jahrbuch 1983. S. 3-34. Dort auch weitere Literaturangaben.

Dass es in jener Zeit in der St. Marienkirche in Rendsburg unterhalb eines Epitaphs auch die in den Fußboden eingelassene Gruft des Geehrten gegeben hat, beschreibt *Wilh. Johnsen* (Johnsen 1952, S. 29ff.) mit dem Fall des wohlhabenden Rendsburger Kaufmanns *Peter Gude* aus dem Jahr 1619. Beim Öffnen von dessen Familiengruft war diese samt dem darüber aufragenden mittleren südlichen Stützpfeiler zusammengebrochen. An diesem Pfeiler war erst im Jahr 1597 die von dem damals in Rendsburg tätigen Hans Peper geschaffene Kanzel montiert worden, die bei dem Unfall unheilbar zerstört worden war. Die erheblichen Reparaturkosten sind, wie W. Johnsen aus dem Rendsburger Stadtarchiv zitiert, den Erben des Peter Gude auferlegt worden. Weitere Anmerkungen hierzu, besonders auch hinsichtlich der Kanzel, liefert W. Johnsen in seinem oben zitierten Aufsatz.

⁵ Johnsen 1952., S.37.

⁶ Abb. III.2.3.

altes Bandeisen mit Verkröpfungen, die dem Pfeilerprofil angepasst sind, legt die Vermutung nahe, dass die Gedenktafel an einem der Kirchenpfeiler aufgehängt werden sollte.

III.2.2. Schrifttafel, Datierung, Stifter

Die große Schrifttafel ist genau so breit wie das Mittelfeld des Epitaphs. Damit erinnert sie etwas an die Predella eines Altarretabels. Mit nüchternen Worten erfährt der Betrachter die Namen und Sterbedaten der Geehrten, die gleichzeitig als Stifter bezeichnet werden.

Das Epitaph ist für Claus Harder, den 1645 gestorbenen ehemaligen Bürgermeister der Stadt Rendsburg und dessen Ehefrau gesetzt worden. In goldener Schrift auf schwarzem Grund kann man lesen:

ANˆO 1645 den-9-FEBRVAR ist der Ehrenv. wollw. H. Burgermeister
Claus Harder in Godt dem Herrn Entschlaffen: ANˆO 1643 den 26 OCTOBER
ist die Ehr vndt tug: F. Elsebe Harders in Godt dem Heren entschlaffeˆ
vndt haben dies EPITAPHIVM Godt zu Ehren der Kirche zur zierde
Ihren selbst v. den ihrigen Eltern z. angedenkeˆ bey ihrer Ruhstet.

setzen lassen. 1637.

Danach ist das Epitaph mit 1637 datiert.⁷ Das bedeutet, dass der Rendsburger Bürgermeister persönlich den Bildschnitzer mit diesem Werk beauftragt und entsprechend entlohnt hat. Das Epitaph ist jedenfalls schon acht Jahre vor Claus Harders Tod in der Marienkirche zu Rendsburg gesetzt worden. Über die näheren Umstände für dieses Vorgehen ist nichts bekannt.

III.2.3. Aufbau und Konstruktion

Das Epitaph ist bei einer Höhe von etwas mehr als vier Metern nur bis zu 2,40 Meter breit. Dadurch ragen die Seitenhänge des Epitaphs nur unbedeutend über die Kanten des Pfeilers, an dem das Werk hängt, hinaus.

Das Basismaterial bilden bis etwa 3,5 cm starke Hartholzbohlen (vermutlich Eiche) von variierender Breite. Sie sind zum einen miteinander verdübelt. Außerdem werden sie auf der Rückseite durch in Kreuzlage aufgesetzte Querhölzer

⁷ Es muss angenommen werden, dass die angegebene Jahreszahl im Verlauf der Jahrhunderte keine Veränderungen erfahren hat.

zusammengehalten. Damit wird gleichzeitig einer Torsion des Epitaphs entgegengewirkt.

Ähnlich dem Epitaph Kraißbach in Hemme erkennen wir auch in diesem Werk nur noch andeutungsweise die Struktur der antiken Ädikula. Die ordnende Funktion tektonischer Elemente ist auch beim Epitaph für Claus Harder weitgehend dem Ornament übertragen. Dennoch bildet die längsgestreckte Schrifttafel eine Art Sockelzone, deren Gewicht dann jedoch durch den opulent ornamentierten Unterhang unterhalb eines schmalen Gesimses relativiert wird. Die Bogenstellung um das Hauptrelief hat gegenüber dem Ornament an Dominanz gewonnen und das kleinere Aufsatzrelief hat durch mächtige Ornamentschwünge einen öffnenden Bezug zur (verlorenen) Bekrönungsfigur bekommen.

Die Rahmenkonstruktion um das zentrale Relief bilden zwei vertikale und zwei horizontale knapp 20 cm breite Bretter, die an den Ecken stumpf aneinander stoßen. Derselben Konstruktion begegnen wir beim Aufsatz mit dem kleineren Relief. Der Unterhang besteht seinerseits aus zwei Etagen. Direkt unterhalb des Hauptrahmens hängt zunächst die Tafel mit der Widmung aus zwei horizontal verbundenen Hölzern, bevor auf wiederum zwei horizontalen Hartholzbohlen der ornamentale Abschluss des Epitaphs gestaltet ist. In ähnlicher Weise werden die schmalen Seitenhänge von senkrecht angeordneten Brettern gebildet.

III.2.4.1. Christi Himmelfahrt als zentrales Relief⁸

Das dominierende Bild im Hauptfeld ist ein nach oben rundbogig abschließendes Relief. Eine aus mehreren vertikal angeordneten Stücken zusammengesetzte Holztafel ist der Schnitzgrund für das 148 x 93 cm große Bild. Dargestellt ist die Himmelfahrt Christi.

Das Bild stützt sich im Wesentlichen auf drei Stellen des Neuen Testaments. Im Evangelium des Lukas (Lk. 24, 50-51) heißt es:⁹

Er führte sie aber hinaus bis gen Bethanien und hob die Hände auf und segnete sie. Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr auf gen Himmel.

⁸ Abb. III.2.4.

⁹ Wenn nicht anders gesagt, sind alle Bibelzitate in der Luther-Übersetzung aus *Die Bibel 2007* zitiert.

Beim Evangelisten Markus wird auch das Ziel dieses bildhaften Vorgangs beschrieben (Mk. 16, 19):

Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte, ward er aufgehoben gen Himmel und sitzt zur rechten Hand Gottes.

Das verdeutlicht die theologische Bedeutung der Himmelfahrt Christi: Nach der tiefsten Erniedrigung des Mensch gewordenen Gottessohns, nach seinem Tod am Kreuz und nach seiner Höllenfahrt¹⁰ folgt mit seiner Auferstehung und der Himmelfahrt die Erhöhung an die Seite Gottes.

Und da er das gesagt hatte, wurde er zusehends aufgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg. (Apg. 1, 9)

Die Darstellung im Epitaph Harder folgt der mittelalterlichen Tradition, nach der Christus mit prächtigem Strahlenkranz, auf einer Wolke schwebend und von Engeln begleitet von der Kuppe des Ölbergs in den Himmel emporgehoben worden war. Die Apostel und die durch ihren Goldmantel hervorgehobene Maria, die Mutter Jesu, beobachten den Vorgang. Im Markusevangelium ist bei der Himmelfahrt, und damit auch nach dem Suizid des Verräters Judas, nur von elf Jüngern die Rede. Auch in der Apostelgeschichte werden namentlich elf Jünger genannt sowie Maria, die Mutter Jesu.¹¹ In Darstellungen des Himmelfahrtsgeschehens wird die Zahl der Apostel schon früh wieder auf zwölf erhöht, so auch hier.¹² Die Personen sind im Halbkreis um jenen Hügel gruppiert, von dem die Wolke Jesus gerade emporhebt. Maria kniet in Rückansicht im Vordergrund links, das Gesicht leicht nach oben gewandt und mit zum Gebet aneinandergelegten Händen. Sie trägt ein blaues Kleid und darüber ein goldfarbenedes Manteltuch, mit dem sie auch ihr Haar verdeckt. Zwei der Apostel knien mit betend ausgebreiteten Armen neben ihr. Die übrigen sind nach den Seiten gestaffelt. Ganz links am Bildrand steht eine dreizehnte männliche Figur. Sie trägt hinsichtlich Art, Schnitt und Farbe sehr ähnliche Kleidung wie die Apostel. Allerdings

¹⁰ Diese soll den Zweck gehabt haben, die „seit Anfang der Welt ... in der Unterwelt weilenden ... Seelen der Gerechten“ zu befreien. Der Bericht über Christi Höllenfahrt gehört nicht zum Kanon des Neuen Testaments, sondern findet sich in den Kapiteln 17ff. des Nikodemus-Evangeliums (Schindler o.J., S. 528ff.)

¹¹ Apg 1, 13.

¹² Die Zahl der ursprünglich zwölf Apostel (Mk. 3, 13-19) war durch den Selbstmord des Judas Ischariot, nachdem er Jesus an seine Richter ausgeliefert hatte, auf elf reduziert. In der Apostelgeschichte steht, dass gleich nach der Himmelfahrt Mattias zum zwölften Apostel gewählt worden ist (Apg. 1, 15-26). Die Zwölf galt schon in vorchristlicher Zeit als mystische, heilige Zahl. So saßen z. B. zwölf Ritter mit König Artus zu Tisch, und Herakles hat zwölf Aufgaben zu erledigen. Die Zahl der zwölf Apostel geht wohl auf die zwölf Söhne Jakobs als die Stammväter Israels zurück (LCI 1968-1976, Bd. 4, Sp. 582ff.).

hat diese Figur als einzige ihr Haupthaar mit einem weit auf den Rücken reichenden, weißen Tuch bedeckt und benutzt die vor der Brust gekreuzten Arme als Gebetshaltung. Damit hat der Schnitzer den Kreis der von Jesus gesegneten und zu Aposteln ernannten Jünger um eine Person erweitert, deren Identifizierung Schwierigkeiten bereitet.¹³

Jesus ist mit einem goldfarbenen Tuch umhüllt, das er locker über die Schulter und die ausgebreiteten Arme geworfen trägt. Sein Blick scheint nach innen gekehrt. Während er die linke Hand segnend den auf der Erde Zurückbleibenden entgegenstreckt, greift die rechte nach oben aus dem Bild heraus. Damit wird die Verbindung des Zentralbilds mit dem kleineren, aufgesetzten Relief hergestellt.

Die Frage nach einer möglichen Vorlage des Schnitzers ist nicht sicher zu beantworten; vermutlich hat es für diese Komposition deren mehrere gegeben. Der hier dargestellte Typus des Christus, ist im 16. / 17. Jahrhundert in der Druckgrafik weit verbreitet. Fast immer schwebt Jesus vor einem eindrucksvollen Wolkenloch, dem Tor zum Himmel. Ebenso findet man für die verwunderten bzw. erschrockenen Apostel oder die knienden Rückenfiguren im Vordergrund zahlreiche Vorbilder.¹⁴

III.2.4.2. Gottvater als Aufsatzrelief¹⁵

Kern der oberen Abteilung bildet das ebenfalls rundbogige, kleinere Relief (51x43 cm). Darauf ist Gottvater in eine Wolke gehüllt und mit Strahlenkranz um sein Haupt dargestellt. Die Wolke, wie sie hier benutzt wird und wie sie auch in der Beschreibung von Christi Himmelfahrt in der Apostelgeschichte genannt wird, steht u.a. schon in Exodus 24, 15-16 als „Zeichen für die Macht und Herrlichkeit Gottes“.¹⁶ Aus der Wolke heraus ragt die linke Hand Gottes, die die Kugel mit dem darum gelegten

¹³ Verschiedentlich wird der Apostel Paulus als weiterer Zeuge von Christi Himmelfahrt gezeigt. (LCI 1968-1976, Bd. 2, Sp. 268.) Der hatte zunächst als radikaler Jude und Christenverfolger aus Tarsus in Kleinasien für Furore gesorgt, bevor er bekehrt und als Apostel der Christen tätig geworden war. Allerdings fehlen identifizierende Attribute und Merkmale. Auch eine Vorlage, die Heimen benutzt haben könnte, ist nicht bekannt. Die oben genannten Merkmale der Andersartigkeit reichen nicht, Paulus zu erkennen.

¹⁴ Als Abbildungen III.2.5., III.2.6. und III.2.7. sind drei Stiche dazu abgedruckt. Der früheste stammt von dem Flamen *Johannes* (auch *Jan*) *Wierix* (1549 – ca. 1618), der zu einer großen Familie von Kupferstechern und Druckern gehörte. (Michael Bryan: Dictionary of Painters and Engravers, Bibliographical and Critical. Vol. II. L-Z, London 1889, S. 909f) Zweiter ist der Niederländer *Theodor Galle* (1571 – 1633). Er ist vor allem durch seine Stiche nach Gemälden von P. P. Rubens bekannt geworden. (Stadler 1994, Bd. 5., S. 6) Der dritte Stich ist von dem in Prag gebürtigen Stecher *Wenzel* (*Wenceslaus*) *Hollar* (1607 – 1677). Dessen breit gefächertes Schaffen ist durch seine Aufenthalte in Deutschland, den Niederlanden und zuletzt England geprägt. (Stadler 1994, Bd. 6, S.67) Die Abbildungen der drei hier beigezogenen Stiche sind gefunden bei [www/britishmuseum.org/research/collection_online](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online) (06.11.15)

¹⁵ Abb. III.2.8.

¹⁶ Die Bibel 2007, S.1611, Anm. zu Apg 1, 9-11 mit Verweis auf 2. Mo, 24, 15-16 u.a.

Kreuz hält. Ein weiteres Kreuz ist über dieser Weltkugel aufgerichtet, das Symbol der göttlichen Herrschaft über den Kosmos. Die rechte Hand Gottes ist zum Segen erhoben. Der Heilige Geist in Form der Taube, auch sie mit Nimbus, wird den zum Thron Gottes auffahrenden Christus empfangen. Dessen rechte Hand zielt auf die Nähe des göttlichen Vaters und durchbricht dabei den rundbogigen Bildrahmen, der die irdische Sphäre mit den staunenden Zeugen dieses unerhörten Vorgangs von der himmlischen trennt. Das Haupt Christi wird bereits von dem göttlichen Nimbus umstrahlt.

Das ist Heimens Interpretation der komplexen Trinität Gottes. Dabei bedient er sich nicht des weit verbreiteten Gnadenstuhl-Motivs mit dem Gekreuzigten oder dem Schmerzensmann, sondern zeigt den Sohn auf seinem Weg aus dem Menschsein an die Seite Gottes, als den Triumphator, der Tod und Teufel überwunden hat. Vermutlich hatte der Auftraggeber die Geschichte von der Auferstehung Christi als zentrales Bild des Epitaphs vorgegeben. Ob er auch die Nähe dieses Motivs zur Dreifaltigkeit im Auge gehabt hatte oder ob vielleicht ein theologischer Ratgeber zugezogen worden war, wissen wir nicht. Im Werk Heimens gibt es keine weitere Übernahme dieser Bildfindung. Zwar wird im Jahr 1654, also 17 Jahre nach diesem Epitaph, an einem solchen für Alexander Dresscher in Tetenbüll ein Tafelbild mit dem Himmelfahrtsgeschehen im Mittelpunkt stehen, allerdings ohne die Verbindung zur Trinität.¹⁷

III.2.5. Die rundplastischen Figuren

Neben den beiden Reliefs mit ihrem engen inhaltlichen Kontakt und neben der in die Breite gedehnten Inschriftentafel gibt es sechs vollplastische Figuren in diesem Epitaph. Vermutlich sind vier weitere verloren.

III.2.5.1. Johannes der Täufer und Mose

Die beiden imposantesten, vollplastischen Figuren mit einer Größe von jeweils etwa 85 cm stehen auf von üppigem Ornament gestützten Konsolen rechts und links des Himmelfahrt-Reliefs. Beide sind auffallend schlankwüchsig, fast asthenisch dargestellt.

Mit eher blassem Gesicht und üppigem, dunkelbraunem Haar und dichtem sowie gestutztem Vollbart steht *Johannes Baptista* barfuß und in leicht vorgebeugter

¹⁷ Siehe dazu auch Abschnitt II.11.

Haltung links vom zentralen Himmelfahrts-Relief.¹⁸ Sein nach rechts oben gerichteter Blick geht aus der Bildkomposition heraus und scheint eine Vision zu verfolgen. Der Schnitzer hat bei dieser Skulptur das Motiv des Kontraposts aufgenommen, wie es von Bildhauern des klassischen Griechenlands vervollkommen worden war und wie es Michelangelo in den Jahren 1501 bis 1504 mit seiner Skulptur des David aufgenommen hatte. Dabei hat Heimen bei seiner Johannesfigur nicht nur das Nebeneinander von belastetem, tragendem Stand- und entspanntem Spielbein berücksichtigt. Die der Beinstellung folgende leicht schräge Haltung des Beckens wird durch den in die entgegengesetzte Richtung angewinkelten Schultergürtel ausgeglichen. Die Haltung der Arme schafft das Gegengewicht zur Beinstellung; der linke Arm hängt entspannt und hält wie beiläufig den Saum des von der Schulter herabgleitenden Manteltuchs, der rechte Arm ist angewinkelt, und die Hand fasst mit festem Griff den Kreuzstab. Bekleidet ist Johannes mit einer kurzen, weißen Tunika, deren Ärmel fast bis zum Ellenbogen reichen und deren Säume mit Fellstreifen besetzt sind, letzteres wohl als Bezug auf die biblische Beschreibung des asketischen Lebens von dem Täufer.¹⁹ Der Kreuzstab gilt als Hinweis auf die Prophetie des Johannes auf Jesu Leiden und Tod.²⁰

Auf der anderen Seite des Hauptbildes steht die Figur des Mose. Sie hat die gleichen deutlich überlängten Gliedmaßen und den relativ kleinen Kopf. Sie steht, ähnlich wie Johannes Baptista, mit nackten Füßen und dem leicht vorgeschobenen rechten Knie des Spielbeins auf ihrer Konsole. Auch das Inkarnat ist ähnlich blass. Mose trägt über einem hellen, langärmeligen Unterkleid ein blaues, bodenlanges Gewand, das einer Toga ähnlich drapiert ist und mit Ausnahme des rechten Arms und des Brustbereichs den ganzen Körper einhüllt. Die Höhe des Kopfes mit dem dunklen Haar wird durch den langen, zweigeteilten Vollbart noch betont. Mit den beiden Haartollen über der Stirn greift der Schnitzer jene ikonographische Tradition der ‚gehörnten‘ Mosefigur auf, die seit dem 12. Jahrhundert üblich ist und wahrscheinlich auf „eine missverständliche Übersetzung des Urtextes durch die Vulgata“ zurückgeht; danach war ein hebräischer Begriff mit „*cornuta*“ statt mit „*coronata*“ übertragen worden.²¹ Der Blick des Mose ist fest auf den Betrachter gerichtet, und sein geöffneter Mund

¹⁸ Abb. III.2.9.

¹⁹ Mk 1, 6: „*Johannes aber trug ein Gewand aus Kamelhaaren...*“; auch Mt 3, 4.

²⁰ LCI 1968-1976, Bd. 7, Sp.168.

²¹ Sowohl der Hinweis auf den gespaltenen Bart, der seit dem 16. Jahrhundert Darstellungen von Mose kennzeichnet, als auch auf die Erklärung der ‚Hörner‘ in: LCI 1968-1976, Bd.3, Sp 285.

scheint uns den Inhalt der Gesetzestafeln zu erläutern, auf die der ausgestreckte Zeigefinger seiner rechten Hand hinweist.

Indem diese beiden großen Skulpturen so in eine kompositorische Parallelität gesetzt sind, bilden sie eine ikonographische Klammer aus dem letzten Propheten Johannes einerseits und dem Repräsentanten des alttestamentlichen Gesetzes. Dieses Phänomen wird uns später bei Heimen noch verschiedentlich begegnen.

III.2.5.2. Zwei Evangelisten und Leerstellen im Gefüge dieses Epitaphs

Ganz im äußeren Bereich der Seitenhänge sitzen auf unscheinbaren Konsolen auf den oberen Anschwüngen zwei deutlich kleinere Männerfiguren. Sie sind jeweils nur etwa 40 cm groß. Dass zwischen den beiden ein Zusammenhang besteht, ist offensichtlich. Beide haben eine ähnliche Sitzhaltung und sind vergleichbar gekleidet. Vor allem, weil beide, auf dem Oberschenkel abgestützt, ein großes Buch halten, liegt die Vermutung nahe, dass hier zwei Evangelisten gemeint sind, und zwar in einer Variation des seit dem Mittelalter geläufigen Autorenbilds.²² Allerdings fehlen die üblichen Symbole als Identifizierungshilfe.²³

Auf der linken Seite erkennen wir einen älteren Mann mit einem leicht gebräunten Inkarnat und dunklem, fast schwarzem, gelocktem Haar und langem, krausem Vollbart. Bekleidet ist er mit einem goldfarbenen, langärmeligen Untergewand mit großem Schulterkragen.²⁴ Darüber trägt er ein Manteltuch, das wie eine Toga nach hinten über eine Schulter geworfen, vom Rücken wieder nach vorne geführt und schließlich über den Unterarm gelegt und so gehalten wird. Es umhüllt den gesamten Unterkörper und fällt bis zu den nackten Füßen. Dieses karminrote Manteltuch hat einen breiten, dunkelblauen Saum. Es steht in auffälligem Kontrast zu dem goldgelben Untergewand.

Auf dem etwas hochgezogenen rechten Oberschenkel trägt der Mann ein aufgeschlagenes, goldfarbenes Buch, das er oben mit seiner rechten Hand stützt und dabei auf die aufgeschlagene Buchseite deutet.²⁵ In der linken Hand hält dieser Evangelist einen Gegenstand wie eine kleine lederne Tasche. Diese kann ein Hinweis darauf sein, dass hier der Evangelist Matthäus gemeint ist. Das ihm zugeschriebene

²² LCI 1968-1976, Bd.1, Sp. 699ff.

²³ Matthäus – Engel/Mensch; Markus – Löwe; Lukas – Stier; Johannes – Adler.

²⁴ Abb. III.2.10.

²⁵ Ob auf den Buchseiten einst Schriftzeichen zu lesen gewesen waren, ist so nicht feststellbar. Heute liest man dort, sofern man sich einen Blick aus der Nähe verschaffen kann: Wolfgang Klingbeil Maler 1963 H. Behrens MALER Fbr. 1963.

Evangelium beschreibt die Berufung des Jüngers und späteren Apostels Matthäus.²⁶

*Und als Jesus von dort wegging, sah er einen Menschen am Zoll sitzen, der hieß Matthäus; und er sprach zu ihm: Folge mir! Und er stand auf und folgte ihm.*²⁷

Diese Szene ist verschiedentlich dargestellt worden.²⁸ Wenn wir nun die Tasche in der Hand jener Rendsburger Schnitzfigur als Geldtasche ansehen, können wir in der Figur den Matthäus erkennen. Eine den Evangelisten begleitende Symbolfigur scheint verlorengegangen zu sein; der geeignete Platz neben der Figur ist leer.

Unklarer ist das Pendant auf der rechten Seite des Epitaphs. Es zeigt einen bartlosen, jungen Mann mit goldenem Lockenhaar, der sein dickes, allerdings geschlossenes Buch auf dem linken Oberschenkel abstützt und mit der linken Hand hält. Der Kopf ist leicht nach rechts gewandt, der Blick geht in Richtung der Himmelfahrtsszene. In der Haltung seiner rechten Hand mag man einen Redegestus erkennen. Gekleidet ist der junge Mann wie sein Gegenüber. Allein die Jugendlichkeit ist kein sicheres Indiz für einen bestimmten Evangelisten.²⁹ Ohne ein Symbolwesen ist die Figur nicht zu bestimmen.

Bleibt noch die Frage nach den beiden fehlenden Evangelisten. Man kann vermuten, dass diese ihre Plätze unterhalb des Himmelfahrt-Reliefs gehabt haben. So gibt es links und rechts der Inschriftentafel zwei Fehlstellen, in denen ursprünglich nicht nur ein Stück Ornament, sondern auch die Figur je eines Evangelisten mit seinem Symbolwesen gesessen haben könnte. Damit hätte der Schnitzer den vier Evangelisten hier bereits die gleichen Positionen gegeben, wie er sie fünf Jahre später beim Retabel in St. Annen realisieren wird.³⁰

²⁶ Der Jünger Jesu und der Evangelist Matthäus werden in der frühneuzeitlichen Kunst vielfach als dieselbe Person angesehen.

²⁷ Mt 9, 9

²⁸ Auf zwei Beispiele aus dem 16. Jahrhundert sei hier hingewiesen: A) Ein Zählbrett auf dem Tisch identifiziert Matthäus, den Zöllner auf einem Gemälde des Venezianers *Vittore Carpaccio* von 1502 (Tempera auf Leinwand, 141x115 cm, Sammlung Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig). B) Der Genueser *Bernardo Stozzi* hat um 1620 unter dem Einfluss Caravaggios die Szene mit der Berufung des Matthäus gemalt, auf der eine prall gefüllte Geldtasche eine bedeutende Rolle spielt.

²⁹ Das *LCI 1968-1976 Bd.1, Sp.707* führt verschiedene Darstellungsreihen für die Evangelisten in der westlichen Kunst an. Zum einen werden alle vier Evangelisten jugendlich dargestellt. Daneben findet man auch den Evangelisten Johannes als einzigen mit Bart (also älter). Schließlich gibt es eine dritte Typenreihe, nach der sich bärtig und jugendlich abwechseln, wobei Matthäus und Lukas alt und Markus und Johannes jung erscheinen. Dieser letzten Variante hat sich offenbar auch Nicolaus Heimen bedient.

³⁰ Siehe dazu auch Abschnitt III.5.7.

Zum Abschnitt über die Evangelisten gibt es noch folgende Bemerkung: An der Unterkante des Hauptreliefs hat Heimen mittig eine etwas vorgezogene Podestfläche an prominentem Ort für eine angemessen prominente Skulptur eingefügt. Dort lagert heute ein kleiner, vergoldeter Löwe, der zum einen nicht in den Zusammenhang der Himmelfahrts-Szene gehört, zum anderen aufgrund seiner geringen Größe und des ins Bild gedrehten Kopfes auf der großflächigen Konsole einen Behelfsplatz zugewiesen bekommen hat. Man darf vermuten, dass es sich dabei um das Symboltier einer wohl verlorenen Markus-Skulptur handelt, die ursprünglich vielleicht die Leerstelle links neben der Inschriftenkartusche besetzt hatte. Möglicherweise fehlt auf der zentralen Plinthe ein Totenschädel als warnender Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und gleichzeitig als Zeichen für die Überwindung des Todes durch den Auferstandenen; dieses Motiv ist auch im Epitaph Kraißbach in Hemme zu finden.

Die Bekrönungsfigur dieses Epitaphs ist ebenfalls verloren; eine leere Konsole zwischen zwei aufflammenden Ornamentzungen lässt aufgrund ihrer Ausmaße eine größere Skulptur vermuten. An dem nur etwa zwei Jahre älteren Epitaph Kraißbach in Hemme steht die schlank aufragende Skulptur des Salvators über der goldenen Weltkugel in dieser Position. Eine motivisch gleiche Lösung wird Heimen 1642 am Retabel in St. Annen realisieren. Dann hätte es am Epitaph Harder möglicherweise eine ähnliche Dreiecks-Konstellation der Großfiguren gegeben wie in St. Annen.

III.2.5.3. Zwei Putti

Zu den vollplastischen Figuren dieses Epitaphs gehören auch zwei Putti. An den Außenrändern des flammengleichen Ornaments beiderseits des Gottvater-Reliefs gibt es auf jeder Seite eine kleine Konsole. Auf jeder sitzt die Figur eines etwa 45 cm großen Puttos. Bis auf ein lockeres Lendentuch sind die beiden nackt und tragen kleine, goldene Flügel auf dem Rücken. Mit ihren pausbäckigen Gesichtern mit den kleinen Näschen und dem Säuglingsspeck ihrer prallen Gliedmaßen und dem sanft-rosig schimmernden Inkarnat sind sie als niedliche Kleinkinder stilisiert, die voller Lebensfreude mit den Beinchen strampeln. Ihre Blicke sind auf die (verlorene) Bekrönungsfigur ausgerichtet. Der linke Putto macht eine zeigende Handbewegung in diese Richtung, während der rechte ausgelassen applaudiert. Damit ist ihre Funktion umschrieben: sie machen Stimmung und sie dekorieren die Szene, zwei der

wichtigsten Aufgaben dieser „Kinder ohne Alter“ und sind „unmittelbar mit dem Größten, Gott, verbunden“.³¹

III.2.6. Das Ornament

Wie schon beim Epitaph Kraißbach in Hemme hat der Schnitzer auch beim Epitaph Harder auf architektonische, tragende Bauelemente verzichtet. Alle bildfreien Flächen sind mit Ornament überzogen. Dabei zeigt sich zwischen dem Epitaph Kraißbach und dem zwei Jahre jüngeren in Rendsburg vor allem hinsichtlich des Ornaments eine beachtliche Veränderung. Konnte man bei dem ersten fast so etwas wie Willkür bei der Entfaltung des Ornaments über die Fläche vermuten, was dem Stück auffällig „zerzauste“ Ränder eingebracht hatte, ist das Ornament beim Epitaph Harder eindeutiger Rahmen der strukturierenden Relieftafeln und des Schriftblocks bzw. Kulisse für geschnitzte Figuren. Das Ornament hat klar eine dienende Funktion. Was wir an einzelnen Strukturelementen des Ornaments beim Epitaph Kraißbach beobachten konnten, findet sich hier wieder: ausholende C-Schwünge, in die Höhe greifende schlanke S-Formen und immer wieder kreisende oder elliptische Eindrrehungen mit knorpeligen Verdickungen und schließlich die beiden in Hemme verlorenen Obeliken in der oberen Abteilung, die uns dann auch am Retabel in St. Annen begegnen werden. Insgesamt ist der Anteil des Ornaments gegenüber Bildflächen und Skulpturen beim Epitaph Harder ein geringerer geworden. Vor allem aber sorgt das Ornament für eine ordnende Randbegrenzung. Auf Höhe des Hauptbilds sind es die seitlichen Anschwünge, die mit ihren fast einen Meter hoch nach oben strebenden, gedehnten S-Schwüngen die umschließende Verklammerung des Reliefs mit den beiden mächtigen Skulpturen von Mose und Johannes Baptista bilden. Im Aufsatz des Epitaphs sind die gleichen Formen mit ähnlichem optischem Effekt, jedoch nicht so voluminös. Für den ganz vom Ornament bestimmten Unterhang hat der Künstler die Richtung des Schnitzwerks umgekehrt: die aus der Mitte kommenden Formen streben in weitem Bogen nach unten und treffen dort annähernd in der Spitze eines Herzens zusammen.

Ähnliche sich aus dem Ornament herausstreckende Köpfe von Putten gibt es auch im Epitaph Kraißbach; sie haben dort allerdings weniger Gewicht und erscheinen mehr wie einzelne Puppenköpfe ohne Verbindung zu Engelskörpern. Am Epitaph Harder sind sie präsenter. Sie scheinen sich mit Hals und Schultern aus dem Ornament heraus zu drängen. Dabei scheinen ihre Flügel (noch) mit dem Ornament

³¹ Messerer 1962, S. 25.

verwachsen, als liefe hier gerade eine Metamorphose. Neben solchen inhaltlichen Unterschieden fällt eine gewachsene Perfektion auf, mit der der Schnitzer vorgegangen ist.

Ein besonderes Gewicht in Heimens Ornament haben auch hier wieder die Masken, wie sie ähnlich im Epitaph Kraißbach zu beobachten sind.³² Aus ornamentalen Schlingen, aus deren Aufeinandertreffen, durch wulstige, knollige Verdickungen entwickeln sich dämonische Fratzen. Diese stützen dann z.B. die Plinthen, auf denen Johannes Baptista und Mose stehen. Eine andere Maske wird unter der Konsole mit dem fälschlich dort abgestellten Löwen von zwei gegenläufigen ornamentalen C-Schwüngen eingeklemmt. Oder sie überdecken die Stöße zwischen den drei Halbkreissegmenten über dem Himmelfahrtsrelief.

III.2.7 Die Polychromie

Die Schauseite des gesamten Epitaphs ist polychromiert. Dabei sind Fond und aufliegendes Ornament einheitlich schwarz gestrichen. Höhen und Grate sind linear vergoldet, womit die Plastizität des Ornaments verstärkt wird.

Alle vollplastischen Skulpturen haben weißliches Inkarnat. Die Gewänder der Großfiguren sind blau und weiß, die der Evangelisten golden und rot. Mit Gold belegt sind Haare und Flügel der Putten, die Masken sowie die Lettern der Inschriftenkartusche.

Etwas breiter ist die Palette bei den Reliefs. Neben dem hautfarbenen Inkarnat ist die Kleidung der Personen blau und dunkelrot. Das üppig gefaltete Manteltuch des



von einem beige-olivgrünen Hügel gen Himmel fahrenden Christus scheint, wie die drei Strahlenkränze, aus glänzendem Gold zu bestehen. Himmel und Gewölk ist in verschiedenen Abstufungen hellblau angelegt.

³² Abb. III.2.11.

III.3. Epitaph Sledanus im St. Petri-Dom zu Schleswig (1639)¹

III.3.1. Ort der Hängung

Die Baugeschichte des Doms zu Schleswig reicht bis ins Jahr 1100 zurück. Im 13. Jahrhundert ist die romanische Basilika zu jener dreischiffigen Hallenkirche umgestaltet worden, die bis heute den neugierigen Besucher auch mit seinem reichen Schatz von Ausstattungsstücken gefangen nimmt.² Dazu gehören neben Glanzlichtern wie dem Brüggemannaltar auch zahlreiche Epitaphien, unter denen das Epitaph Sledanus zu den kaum beachteten Stücken gehört. Es hängt heute im südlichen Seitenschiff an der Innenseite des westlichsten, hintersten Wandpfeilers.³ Der Chronist Ulrich Petersen nennt um 1720 noch den vermutlich ursprünglichen Platz. Er schreibt von „*einem ziemlich[d.h. geziemend, angemessen aber auch ansehnlich] hölzern Epitaphio*“, das „*an dem ersten Südpfeiler neben dem neuen Kaapstuhl [Kanzel] gegen den Niederaltar [Kreuzaltar]...*“ hänge⁴ und dass „*sein [des Verstorbenen] grabstein unfern hirvon*“ gelegen habe.⁵ D. Ellger weiß aus dem Begräbnisprotokoll von 1722, dass das Grab „*in der Vierung bzw. im Südquerarm*“ gelegen habe und vermutet, dass das Epitaph 1847/48 an den jetzigen, weniger prominenten und eher dämmerigen Ort umgehängt worden sein könnte. Ein Argument für diese Maßnahme mag auch der wohl damals schon schlechte Erhaltungszustand des Epitaphs gewesen sein.

III.3.2. Datierung, Stifter, Geehrter

Die Inschrift der querovalen Kartusche im Unterhang dieses Epitaphs ist offenbar schon früh verloren gegangen. Die brüchigen Reste dieser Inschrift hat 1741 Erik

¹ Siehe Abb. III.3.1.

² Für detaillierte Informationen zu Baugeschichte und Ausstattung des St. Petri-Doms siehe Ellger 1966.

³ Siehe Abb. III.3.2.

⁴ Das ist die dem Lettner zugewandte Seite des südwestlichen Vierungspfeilers,

⁵ Petersen ca. 1720, S. 441.

Pontoppidan noch gelesen und notiert.⁶ Danach ist das Epitaph im Jahr 1639 durch das Ehepaar *Christian Sledanus* und *Margareta (Nettelblat)* gesetzt worden.⁷

Dieser Doktor Christian Sledanus war ein ebenso wortgewandter wie gelehrter Wissenschaftler und Professor der Theologie an der Universität Rostock gewesen, bevor er 1614 zum Hauptpastor am Dom zu Schleswig gewählt worden war. Man war hier stets darauf bedacht gewesen, dass die Prediger in der „vornehmsten Kirche in den Fürstentümern“⁸, am Sitz des herzoglichen Hofs, gleichermaßen für die Kanzel qualifiziert wie auch ausgewiesene Gelehrte sein sollten. Mit Sledanus glaubte man eine gute Wahl getroffen zu haben. Bald jedoch sollten das gesamte Domkapitel wie auch Bürgermeister und Ratsherren erkennen, dass man „nach der wolriechenden geistlichen Rose, Herren Lic. Rosa seel. Abgangeinen halb- blühenden und einen halb- stacheligen Schlehdorn, nemblich Herrn Christianum Sledanum,“⁹ bekommen habe. Etwas weniger blumig beschreibt Heinrich Philippsen 1928 den „zänkischen Dompastor“, der in seinen Predigten Honoratioren der Stadt verunglimpft und aufs Übelste verleumdet habe, sofern sie ihm nicht erkennbar wohlgesonnen waren. Die Maßnahmen seiner Günstlinge fanden lobende Worte, und die Bitten des Vaterunser verstand der Geistliche durch Fürsprache für seine Wohltäter zu ergänzen.¹⁰ Der fortwährende Missbrauch der Kanzelfreiheit brachte Sledanus sogar ein vorübergehendes Kanzelverbot ein, das allerdings wohl nur eine kurze Wirkung erzielen konnte. Schließlich waren alle Bemühungen, den ungeliebten Prediger loszuwerden, fehlgeschlagen. Erst sein Tod im Jahr 1646 befreite die Stadt von der Last.

Vor diesem Hintergrund mag man nicht so recht glauben, dass das Domkapitel für den Pastor und seine Familie ein Epitaph in Auftrag gegeben haben könnte. Die Textreste der Unterhangkartusche in dem Epitaph wie auch das Tafelbild deuten eher darauf hin, dass die Familie selbst für die Gedenktafel aufgekommen ist.

⁶ E. Pontoppidan (1698-1764), dänischer Theologe, von dem auch zahlreiche kirchen- und sprachgeschichtliche sowie topographische Schriften überliefert sind. (www.bautz.de/bbkl Bd. VII., Herzberg 1994, Sp. 830f.) Møller, J.: *Biskop og Procantsler Erik Pontoppidans Levnetsløb og Charakteristik*, In: *Tidsskrift for Kirke og Theologie*, Band 4, 1834, Seiten 58–273.

⁷ Das gesamte Epigramm, wie Erik Pontoppidan es 1741 niedergeschrieben hat, findet sich unten im Abschnitt II.3.4.3. D. Ellger erwähnt, dass die Datierung des Epitaphs bis in die frühen 1950er Jahre auf 1646 angenommen worden war. Dabei hatte man sich offenbar irrtümlich am Todesjahr des Chr. Sledanus orientiert, wie es nach Pontoppidan ebenfalls auf dem Epitaph vermerkt gewesen war.

⁸ Philippsen 1928, S.180

⁹ So beschreibt wortspielerisch der Chronist U. Petersen um 1720 (S. 438) die Situation.

¹⁰ Siehe dazu auch Philippsen 1928, S. 180ff.

III.3.3. Aufbau und Konstruktion

Der Schnitzer hat auch bei diesem Epitaph sein bis dahin übliches Aufbauschema beibehalten. Dominierendes Zentrum ist das rechteckige Tafelbild mit einem flachen, rundbogigen oberen Abschluss. Das untere Rahmenholz bildet eine Art Sockel und streckt sich mehr als einen halben Meter zu den Seiten über die Breite des zentralen Bildes hinaus. Darüber gibt es schmale, im unteren Bereich auslaufende Seitenhänge. Der recht kleine Aufsatz besteht aus einer flachen, heute leeren Nische, die ebenfalls rundbogig abschließt. Im Unterhang, der in seiner Form an ein gleichschenkliges Dreieck erinnert, fällt am oberen Rand eine querovale Kartusche auf. Das Schriftfeld (34 x 60 cm) hat heute einen weitgehend schwarz-grau gestrichenen Grund und zusammenhanglose Reste einer goldenen Inschrift im unteren Bereich.

Die gesamte Konstruktion ist 345 cm hoch und 228 cm breit. Der Rahmen besteht aus 3 cm starken Eichenbohlen um das Mittelbild herum. Dessen obere Rundung wird von zwei diagonal geführten Brettstücken und einem kürzeren darüber gebildet. Daraus ist das Bogensegment ausgesägt worden. Der Aufsatz ist ähnlich konstruiert. Darüber gibt es Standflächen für die Bekrönungs- und zwei Assistenzfiguren. Der Unterhang besteht aus horizontal mit Dübeln zusammengefügtten Bohlenabschnitten. Rückseitig helfen rd. 6 cm breite Holzleisten die Unterhangfläche zu stabilisieren und dieses Kompartiment mit dem Hauptrahmen zu verbinden.

Die Silhouette des Epitaphs erinnert etwas an eine Glocke, deren Körper von der Rahmung des zentralen Gemäldes gebildet wird. Der Aufsatz bildet die Glockenkrone, während man sich das Textfeld im Unterhang als mächtigen Klöppelballen denken kann.

III.3.4.1. Zentrales Tafelbild (Abb. III.3.3.)

Die Tafel für das zentrale Gemälde besteht aus mehreren vertikal aneinander gefügten Brettern und ist hinter der von den Rahmenbrettern gebildeten Öffnung fixiert.

Die Themen der zentralen Bilder von schleswig-holsteinischen Epitaphien sind im 16. und 17. Jahrhundert überwiegend biblische Ereignisse. Besonders Jesu Kreuzestod, seine Auferstehung und Himmelfahrt kehren als Motive immer wieder, denen dann auch die Stifter und ihre Familien zugeordnet sein können. Sie unterstellen sich damit den Wirkungen des dargestellten Heilsgeschehens.

Ein eigenes Genre bilden die Pastorenbilder, die nur selten vor dem Hintergrund einer biblischen Szene stehen. Größtenteils handelt es sich dabei um Gemälde, die von der Kirchenleitung selbst oder auch von externen Stiftern in Auftrag gegeben worden sind, um das verdienstvolle Wirken eines verstorbenen Geistlichen zu ehren. Diese Pastorenbilder sind gelegentlich auch als Epitaphien gestaltet.¹¹ Man kann *D. Ellger* folgen, der meint, das Schleswiger Sledanus-Bild sei „aus der Tradition des Pastorenbilds zu verstehen“.¹² Dabei soll nicht übersehen werden, dass im Fall Sledanus nicht der Prediger allein, sondern neben ihm auch Frau und Tochter abgebildet sind. Hinzu kommt, dass wohl Sledanus selbst das Epitaph in Auftrag gegeben hat. Dahinter mag man dann doch mehr den Wunsch nach Selbstdarstellung erkennen.

Die rechteckige Tafel aus Eichenholz misst 124 x 96 cm. Das Gemälde ist, soweit durch Augenschein erkennbar, mit Ölfarben ausgeführt worden.

Vor einer dunkelgrauen Wand und unter einem zur Seite gerafften dunkelgrünen Vorhang stehen drei Kniefiguren: links *D. Christian Sledanus*, rechts daneben seine Ehefrau *Margareta geb. Nettelblat* und in der Mitte vor den beiden deren Tochter *Margaret Elisabeth*. Alle drei blicken mit ernsten Gesichtern aus dem Bild, ohne den Betrachter dabei anzusehen. Der Mann ist in das Ornat des Geistlichen gekleidet. Der schwarze Talar nimmt dem kompakten Körper jedwede Struktur. Fest umschließt ein weißer, fast schulterbreiter Mühlsteinkragen den Hals des Predigers. Dadurch wird dessen ernstes Gesicht betont. Das schütterte Haupthaar zeigt eine hohe Stirn über den tiefliegenden Augen, die mehr nach innen zu blicken scheinen. Mundpartie und Kinn sind bis auf eine schmale Unterlippenlinie von einem üppigen Schnurrbart und dem sorgfältig geschnittenen Vollbart verdeckt, der dem Geistlichen bis auf die Brust reicht. Mit beiden Händen hält er offenbar eine Bibel; sein Zeigefinger der rechten Hand scheint eine Textstelle in dem zugeklappten Buch zu markieren.

Die matronenhafte „Hausfrau“ ist ebenfalls in Schwarz gekleidet und trägt auf dem Haar eine weiße Ohrenhaube. Ein doppellagiger Schulterkragen aus weißem, schleierartigem Seidenbatist bedeckt Schultern und Halsausschnitt. Das Kleid hat lange Ärmel mit weißen, an den Handgelenken eng schließenden, gefältelten Stulpen. Eine silberne Gürtelkette hängt von der Taille herab. In der linken Hand umfasst sie ihre grauen Handschuhe mit hellen Stulpen und in der angewinkelten

¹¹ Dazu auch Ketelsen-Volkhardt 1989, mit Abb. 68, S. 62f.

¹² Ellger 1966, S. 446

Rechten trägt sie ein schwarzes Buch mit kunstvollen Beschlügen, vielleicht ein altes Gesang- oder Gebetbuch.

Die Tochter mit kleinkindhaften Pausbäckchen trägt ein schwarzes, langärmeliges Kleid, dessen Armabschlüsse mit Manschetten aus zartem Gewebe mit Spitzenbesatz geschmückt sind. Die Vorderseite des Kleides ist mit einer Art Schürze bedeckt, die bei dem duftigen Material und den mit kostbaren Spitzen reich verbrämten Nähten nur zierende Funktion haben kann. Mit dem unbequemen Mühlsteinkragen, wie der Vater, und der mit weißer Spitze verzierten schwarzen Ohrenhaube, ähnlich der der Mutter, handelt es sich eher um ein Kostüm als um eine kindgerechte Tracht. Mit ihrer linken Hand sucht das Mädchen Halt am Ende der mütterlichen Gürtelkette und in ihrer Rechten hält sie eine rote Nelke. Diese Nelke liefert die Erklärung für die seltsame Szene. In der christlichen Pflanzensymbolik steht eine erblühte Blume immer wieder für die Vergänglichkeit allen Lebens. So deutet die rote Nelke hier auf den frühen Tod des Mädchens hin, von dem in der Textkartusche unterhalb des Gemäldes die Rede gewesen sein soll.¹³ Gleichzeitig symbolisiert die Nelke auch das Vertrauen auf die göttliche Liebe und daraus resultierend die Hoffnung auf ein Wiedersehen nach dem Tod in einer anderen, besseren Welt.¹⁴

¹³ Siehe Abschnitt II.3.4.3. Zitat *Pontoppidan*.

¹⁴ Sachs 2005, S. 70f.

Laut Duden Bd.7 2001, S. 554, stammt die Bezeichnung *Nelke* von dem mittelniederdeutschen *negelke*, dem Deminutiv von *negel* = *Nagel* (auch Lübbers 1980, S. 244). *Negelke* bezeichnete die getrocknete Blüte des auf den Molukken heimischen Gewürznelkenbaums, deren Aussehen an einen Nagel erinnert. Wegen ihres intensiven Geruchs, des eindringlichen Geschmacks und zuletzt auch wegen ihrer exotischen Herkunft waren sie im Mittelalter hochgeschätzt und hatten schon früh apotropäische Wirkung zugesprochen bekommen. Die Übertragung des Namens auf die heimische Gartenblume (*Dianthus caryophyllus* L.) gibt es seit dem 15. Jahrhundert und wird mit dem der Gewürznelke ähnlichen Geruch gerechtfertigt. (Wolffhardt 1954, S. 184f.) Gleichzeitig ist der Glaube an die antidämonische Wirkkraft der Gewürznelke auf die Gartennelke übertragen und vielschichtig ausgeweitet worden. Eine der ältesten bildlichen Darstellungen dazu ist von *Pisanello* (ca. 1395- ca. 1455): *Porträt einer Prinzessin Ginevra d'Este*, auch: *Bildnis der Margherita Gonzaga*, zwischen 1435 und 1449 mit Tempera auf Holz gemalt. Die Dargestellte wird quasi abgeschirmt von einer Wand voller rot-weißer Nelkenblüten (Schmetterlinge und Blüten der Akelei sind Hinweise auf Erotik und Fruchtbarkeit (Wolffhardt 1954, S. 188). Siehe Abb. III.3.4. Das Werk hängt im Louvre, Paris; Abbildung bei The Yorck Project, 2007, Malerei, S. 16218.

Die nagelähnliche Form der Gewürznelken war schon früh Symbol für das Leiden Christi. In der Folge wird die Gartennelke zum Sinnbild für die wahre, reine Liebe, die über den Tod hinausgeht (Sachs 2005, S. 71) und damit zum Zeichen der Wiedersehens-Hoffnung der Menschen. (Zerling 2007, S. 191) Die Nelke als Symbol für Opfertod und göttliche Liebe zeigt *Leonardo da Vinci*s Gemälde *der Madonna mit der Nelke*. Öl auf Pappelholz, 62x47,5 cm, um 1473, Alte Pinakothek, München (Abb. III.3.5.): Maria, rot und blau gewandet, sitzt auf einer Bank. In ihrem Rücken eine rundbogig durchfensterte Wand, durch die der Blick auf eine schroff abweisende Gebirgslandschaft fällt. Maria stützt mit der einen Hand das nackte Jesuskind auf ihrem Schoß. Mit ihrer Linken hält sie ihrem Sohn eine langstielige rote Nelke entgegen, nach der das Kind entschieden greift. Die Mutter, mit ernstem Mund und gesenkten

III.3.4.2. Der Aufsatz des Epitaphs

Eine leere Konsole im Scheitelpunkt des Rundbogens über dem zentralen Gemälde muss dem Aufsatz des Epitaphs zugerechnet werden. Das Stück Rollwerk unterhalb dieser Konsole bildet die Klammer zwischen Mittelteil und Aufsatz. Darauf lesen wir in goldenen Majuskeln auf schwarzem Grund einen Satz aus dem ersten Brief des Apostels Paulus an die Korinther:

DER TODT IST

VERSCH

LVNGEN

IM SIG,¹⁵

Paulus formuliert hier seine Gewissheit der Todesüberwindung. Diese Inschrift kann als Titel der Bildtafel darunter verstanden werden. Gleichzeitig ist sie ein Versprechen an all jene, die in Zukunft vor diesem Epitaph stehen geblieben sind. Ebenso könnte die Inschrift in einem Bezug zu der heute verlorenen Figur gestanden haben. Die hätte ihren Platz gehabt auf der Konsole vor einer flachen, rundbogigen Nische mit seitlichen Lisenen, die mit zarten, stark gelängten C- und S-Schwüngen und entsprechenden Maskarons dekoriert sind. Wer hier dargestellt gewesen ist, ist nicht bekannt. Die kompositorische Situation der leeren Plinthen an diesem Epitaph ist jedoch sehr ähnlich jener innerhalb des Retabels von 1642 in St. Annen. Dort wird Heimen drei Jahre nach dem Epitaph Sledanus einen Figuren-Dreiklang unterhalb der Bekrönungsfigur realisieren, und zwar aus Tugend-Personifikationen.¹⁶ Ob in Anlehnung an *das Hohelied der Liebe* (1.Kor. 13) für das Epitaph Sledanus ebenfalls eine *Caritas* zusammen mit *Spes* und *Fides* dargestellt war, muss offen bleiben. Drei weitere leere Standflächen, die über einem Giebel aus geballtem Ohrmuschelwerk ruhen, weisen auf die Bekrönungsgruppe des Epitaphs hin. Wie sie ausgesehen hat, ist ebenfalls nicht überliefert; man kann sich aber zum Beispiel einen Salvator, wahr-

Lidern, scheint das Schicksal des Sohnes zu ahnen. Doch auch das Gesicht des Kindes zeigt keinerlei Fröhlichkeit.

Schließlich sei noch auf ein Werk des niederländischen Renaissance-Künstlers *Dirck Jacobsz* (um 1497-1567) hingewiesen. Der hat im Jahr 1531 den einflussreichen Amsterdamer Kaufmann Pompeius Occo im Halbprofil vor einer Phantasielandschaft porträtiert (Abb. III.3.6.). Auf der Marmoralustrade vor dem als Brustbild Porträtierten liegt der Schädel, auf den Occo fast freundlich seine linke Hand gelegt hat: Er weiß, dass ihm Tod und Vergänglichkeit in jedem Fall sicher sind. Mit vorsichtigen Fingern hält er in seiner Rechten eine rote Nelke: Trotz des unabwendbaren Lebensendes gibt es das Vertrauen auf die göttliche Liebe und die Hoffnung auf eine Auferstehung. Und diese Hoffnung hält Occo höher als die Vergänglichkeit. – Das Gemälde (Öl auf Holz, 66x54 cm) gehört dem Rijksmuseum in Amsterdam (SK-A-3924). unter www.rijksmuseum.nl/aria/aria...SK-A-3924?lan... (12.01.2012).

¹⁵ 1. Kor. 15,54.

¹⁶ Siehe Abschnitt III.5.

scheinlich sogar auf goldener Kugel, in Begleitung zweier lobpreisender oder musizierender Engel vorstellen.

III.3.4.3. Kartusche im Unterhang

Ein querovaler 34 auf 60 cm großer Schild im oberen Teil des Unterhangs ist von einem zierlichen Kordelornament umgeben. Die ursprünglich beschriebene Fläche ist heute bis auf wenige Buchstabenreste kahl und einheitlich schwarzgrau überstrichen. Der Chronist U. Petersen schreibt um 1720: *D. Sledani Bildnüß siehet man noch in hiesigem Thumb, , auf einem ... hölzern Epitaphio, davon die Inscription mit ihren gülden Buchstaben bereits vergangen.*¹⁷

Der dänische Theologe *Erik Pontoppidan* hat sich 1741 die Reste der Inschrift offenbar genauer angesehen und das Ergebnis in seiner Sammlung *Marmora Danica selectiora sive Inscriptionum ...Tomus II.* dokumentiert:¹⁸

CHRISTIANUS SLEDANUS [des Oswald¹⁹] Sledani weiland Super [intendent] zu Rostoch Sohn SS. [sanctissimae] Th[eologiae]dasselbst Professor hernach oberst Thumbprediger alhier und dessen Hausfrau MARGRETA des weiland Rathsverwandten in Rostoch Tochter.

Nachdem sie beiderseits 34 Jahr in friedsamer Ehe gelebet und Anno 1611 den 27 Decembr. eine Tochter Margaret Elisabeth, welche zu Rostoch 1613 den 31 Jan. selig verschieden, gezeuget, und das 61 Jahr ihres Alters erreicht, haben ihnen dieses Epitaphium, Gott zu Ehren im Augusto dieses 1639 Jahres setzen lassen. Er war gebohren zu Rostoch [1579] den 8 Tag Martii, seeligen gestorben AO. 1646 d. 10 Tag Julii. Margareta Nettelblat ist gebohren Anno 1597 den 13. Tag Julii.

Gestorben Anno 1654 d. 3 Tag Aprilis.

Die Witwe hat demnach ihren Mann um knapp acht Jahre überlebt und soll solange in einem *kleinen Gartenhaus am Stadtgraben* gewohnt haben.

¹⁷ U. Petersen S. 441

¹⁸ Pontoppidan 2, 1741, S. 17.

¹⁹ Oswald Slede war von 1609 bis zu seinem Tod 1613 Pastor an St. Marien zu Rostock und seit 1610 Superintendent (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern; www-db.lbm.v.de am 14.01.2012). Zu weiteren Lebensdaten des Christian Sledanus siehe auch: *Catalogus Professorum Rostochiensium* unter cpr.uni-rostock/metadata/cpr_professor (aufgesucht am 14.01.2012)

III.3.5. Die Skulpturen

Soweit erkennbar, gab es in diesem Epitaph 13 dem Relief des Ornaments auf- oder vorgesetzte Schnitzfiguren. Davon sind heute nur fünf erhalten.²⁰ Da ist zunächst das Ensemble der vier sitzenden Evangelisten. Diese sind aus Weichholz, vermutlich Linde, gearbeitet. Die beiden unteren messen von den Füßen bis zum Scheitel rund 40 cm bei einer Tiefe von knapp 12 cm, die beiden oberen sind etwa 50 cm hoch und nur noch 8 cm tief.²¹ Unverkennbar sind alle vier so gestaltet, dass sie den symmetrischen Gesamtcharakter des Epitaphs akzentuieren können.

III.3.5.1. Die Evangelisten Johannes und Lukas (Abb. III.3.7.)

Die beiden unteren links und rechts des Stifterbilds sind Johannes und Lukas. Sie sitzen mit posenhafter Haltung auf flachen, etwas vorkragenden Konsolen. Während Arme und Oberschenkel auf das Mittelgemälde ausgerichtet sind, sind die kleinen Köpfe dem Publikum zugedreht und fast trotzig in den Nacken geworfen. Das wiederum betont die langen Hälse.

Erst wenn man die Figuren aus der Nähe betrachtet, bemerkt man, dass sie nicht vollplastisch sind. Die Rückseiten sind nicht ausgearbeitet und liegen der Epitaphwand flach und nicht einsehbar an.

Auf identifizierende Attribute oder Symbolwesen hat der Schnitzer verzichtet. Dafür sind den beiden Evangelisten schmale, querrrechteckige Namenschilder beigegeben. Der Name *Johannes* ist nur bruchstückhaft erhalten, lässt sich aber erschließen. Die Figuren sind spiegelbildlich gestaltet. Ihre Körper haben sie dem Bild neben sich zugewendet und dabei den äußeren Fuß etwas hochgezogen und auf einem vorspringenden Ornamentschwung abgesetzt. Ihren Kopf haben sie so gedreht, dass ihr Blick in Richtung des Betrachters geht. Beide halten mit der einen Hand einen voluminösen Folianten, den die jeweils vordere Hand aufzublättern scheint. Bekleidet sind beide gleich: Über einem kragenlosen, langärmeligen Untergewand tragen sie ein großes, archaisierendes Manteltuch, das, einer Toga vergleichbar, von der einen Schulter über den Rücken und unter dem anderen Arm hindurch wieder über die Brust ge-

²⁰ Es gibt sechs unbesetzte Fußplatten im Bereich von Ausbau und Bekrönung sowie zwei weitere Leerstellen im Unterhang. Es war nicht feststellbar, ob auch die von der Sockelbohle unterhalb des Familienbildes nach außen ragenden Ornamentstücke Aufsätze getragen haben könnten.

²¹ Bei gleicher Größe der beiden oberen Figuren hätte sich für den Betrachter eine optische Verkleinerung ergeben.

schlungen ist. Die bartlosen Gesichter sind die junger Männer, deren langes, lockiges Haar am Rücken über die Schultern herabfällt. Das Inkarnat wie auch die Gewänder der beiden sind matt weiß staffiert, Haare und Gewandsäume sind vergoldet, ebenso der Schnitt der von den Figuren gehaltenen Bücher.

Eine merkwürdige Diskrepanz entsteht durch die zartgliedrigen Figuren mit dem kleinen Kopf auf langem Hals gegenüber den Gewändern aus üppiger Tuchfülle. Einerseits zeichnen sich Arme und Beine durch die Kleidung hindurch realistisch ab, andererseits haben sich besonders im Rücken der Figuren massige Faltengebirge aufgeworfen, die um ihrer selbst willen da zu sein und jede Körperlichkeit zu negieren scheinen. Nimmt man das, was oben zur Körperhaltung gesagt worden ist, hinzu, offenbart sich der Schnitzer noch als Vertreter manieristischer Darstellungsweise.

Betrachtet man die Gesichter indes genauer, erkennt man, wie kunstvoll der Schnitzer die beiden dennoch individualisiert hat. Während er Johannes mit fast rundlichem Gesicht mit faltenloser Stirn und jugendlich glatter Haut dargestellt hat, hat Lukas eine zerfurchte Stirn, und von seinen Nasenflügeln ziehen sich Falten herab durch schmale Wangen, wodurch die Wangenknochen betont werden.

III.3.5.2. Die Evangelisten Matthäus und Markus

Auf den beiden oberen Ecken des Rahmens um das Tafelgemälde haben links Matthäus und rechts Markus ihre Plätze bekommen. Hier waren die Namen auf querovalen Schildern angegeben; *S. MATTHEVS* steht mit goldenen Majuskeln auf dem linken Schild, das zusätzlich mit goldgemaltem, floralem Ornament dekoriert worden ist. Das Schild des Markus ist heute leer.

Hinsichtlich ihrer Gestaltung sind sie den beiden unteren Figuren sehr ähnlich. Wie diese sind sie auch annähernd gespiegelt gearbeitet. Sie sitzen mit nach außen gedrehten Körpern auf der Kante des Anschwungs zum Aufsatz des Epitaphs. Während das jeweils hintere Bein locker herabhängt, ist das vordere Knie leicht angehoben und der Fuß war möglicherweise, wie bei den beiden anderen Evangelisten, auf einem Ornamentstück abgesetzt; dieses fehlt allerdings heute auf beiden Seiten ebenso wie der Fuß darauf. Wie die Figuren von Johannes und Lukas sind Matthäus und Markus rückwärtig nicht mit gleicher Präzision gearbeitet, wie die dem Betrachter gut einsehbaren Bereiche. Auch die gedehnte Wendung der schmalen, hohen Köpfe sowie das unmotiviert tief aufgefaltete Manteltuch ihrer Gewänder kennen wir von Johannes und Lukas. Matthäus und Markus sind als zwei alte Männer gestaltet

worden.²² Mund- und Kinnpartien verdecken lang herabwallende Bärte. Beide haben eine gefurchte Stirn mit tiefen Geheimratsecken. Darüber kräuselt sich eine einzelne Haarlocke. Die Ohren sind hinter dichten Locken verborgen, und das Haar reicht vom Hinterkopf bis tief in den Nacken hinab. Auch diese beiden Evangelisten halten mit der einen Hand ein großes Buch, das sie auf ihrem angezogenen Knie abgestützt haben. Während Matthäus auf eine Stelle in dem aufgeschlagenen Buch aufmerksam zu machen scheint, ist Markus dabei, eine neue Seite aufzublättern.

Die farbliche Gestaltung der beiden alten Evangelisten entspricht jener bei Johannes und Lukas gesehenen. Gleiches gilt auch für die manieristische Bildung der Skulpturen.

III.3.5.3. Putto im Unterhang (Abb. III.3.8.)

Unterhalb der leeren Textkartusche sitzt die fünfte Schnitzfigur dieses Epitaphs. Es ist ein knapp 25 cm großer Putto. Er sitzt auf einem Schaukelbrett, das zwischen karminroten Tuchbahnen aufgehängt ist. Verträumt nachdenklich hat er seinen Kopf mit dem pausbäckigen Gesicht in die rechte Hand gestützt, mit seiner Linken hält er das mahnende Stundenglas. Neben der Figur hängen die Tücher von den Verknotungen im Ornament an beiden Seiten weit herab; ihr auffälliges Rot unterstreicht die Prominenz des kleinen Mahners.

Links und rechts der Inschriftentafel sind auf kleineren Konsolen unbesetzte Plätze vor Lücken im Ornament. Hier kann man sich gut zwei weitere Putti vorstellen, die mit warnenden oder Hoffnung stiftenden Symbolen ausgestattet gewesen sein dürften.

Unterhalb des erhaltenen Putto erkennt man noch eine leere, schwach konvex aufgewölbte Kartusche. Es ist nicht feststellbar, ob sie Bild- oder Schriftzeichen getragen hat.

Ein weiteres figürliches Detail fehlt mittig oberhalb der Textkartusche. Dort wird ein Engelkopf angebracht gewesen sein. Das bedenkend, werden die Ohrmuschelschwünge auf dem Sockelbalken unterhalb des großen Tafelbilds zu den weit nach links und rechts ausgreifenden Engelsschwingen.²³ Es gibt bei Heimen andererseits

²² Heimen wird sich auch am Retabel in St. Annen (1642) und am Epitaph Jugert im Dom zu Schleswig (1645) an diese Typisierung halten. Das LCI nennt auch andere Typenreihen; z. B. nur Johannes ist bärtig, die anderen drei sind bartlos-jung; oder: Matthäus und Lukas alt, Markus und Johannes jung. (LCI, 1968-1976, Bd. I. Sp. 708)

²³ Siehe auch Ellger 1966, S. 445. Heimen hat dieses Motiv verschiedentlich verwendet. Man findet es z.B. auch im Epitaph Kraißbach und es wird uns danach nicht nur als Teil des Epitaphs Jugert (Abschnitt III.7.), sondern auch der Gedenktafel für Garlev Lüders (Abschnitt III.9.) begegnen.

auch mehrfach das Motiv eines geflügelten Totenkopfes.²⁴ Beide Motive sind geeignet als Scharnier zwischen dem Familienbild und der Inschrift darunter.

III.3.6. Ornament und Polychromie

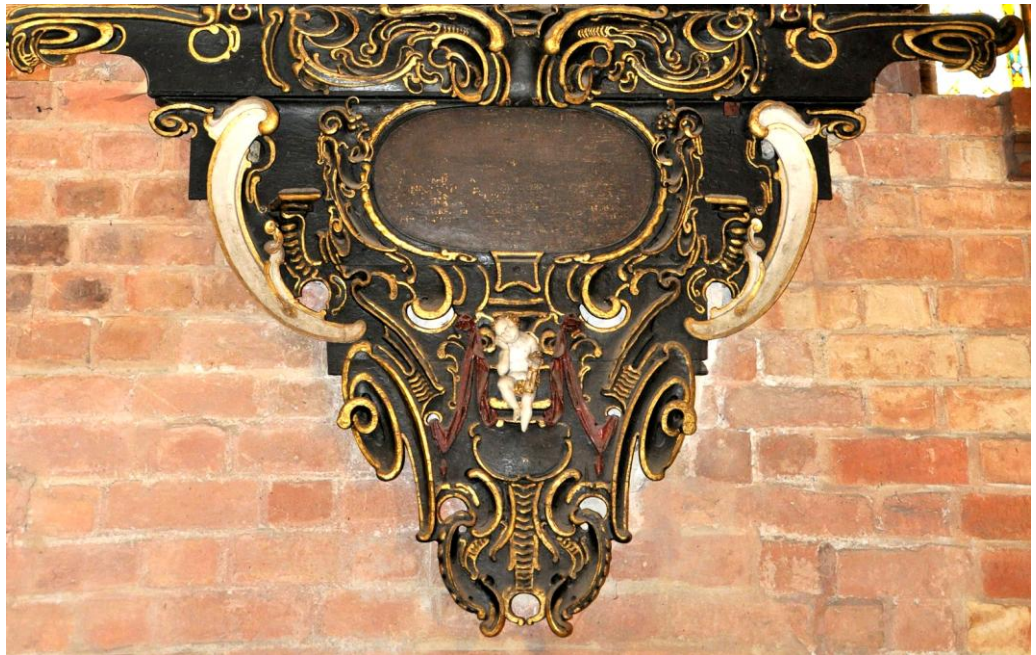
Grundsätzlich besteht wenig Unterschied hinsichtlich der Ornamentgestaltung zwischen dem Epitaph Harder und diesem zwei Jahre jüngeren. Im Wesentlichen handelt es sich auch hier um eine Komposition einzelner verschieden großer Bauteile auf dem Rahmenholz. Nur in wenigen Bereichen mit sehr flachem Ornament ist das Schnitzwerkzeug bis in die Basisbohlen eingedrungen; vereinzelt gibt es, namentlich im Unterhang, auch Durchbrechungen der untersten Bohle. Ob jene Areale, die heute lediglich die schwarze Grundfarbe tragen und keine ornamentale Zier, so konzipiert sind oder ob ursprünglich darüber lagernde Komponenten Opfer der Zeit geworden sind, muss offen bleiben. Jedenfalls ist das Ornament deutlich weniger eruptiv als noch am Epitaph Kraißbach. Es ist stärker gezügelt, hat deutlicher Rahmenfunktion für Bild- und Schrifttafel ebenso wie für die Skulpturen. Das betrifft auch die Außenränder der Gedenktafel, z. B. am Unterhang, wo markante, durch eine grauweiße Staffierung mit goldenen Höhungen besonders akzentuierte Schweife mit ihrer Biegung die Einfassung bilden und sich darunter mächtige Ohrmuschel-Voluten dem Rand des Unterhangs förmlich anschmiegen. Ähnliches fällt oberhalb der zentralen Bildtafel auf. Wie ein Geison wölben sich rund 15 cm breite Kompartimente aus der Ebene des Rahmens heraus und begleiten den Bogen der Bildtafel. Darüber leiten ähnliche Elemente mit gegenläufigem, konkavem Schwung zur „Aufsatzädikula“ über.

In der Mitte des Sockelholzes unterhalb des Tafelbilds gibt es eine leere Fläche, vielleicht einmal Platz eines Maskarons. Zwei wulstige Schwünge von Schweifwerk scheinen sich kopfüber in eine dunkle Mitte zu stürzen. Darunter entfalten sich zu beiden Seiten ausgreifende C-Schwünge, die sich nach außen zu Wirbeln aufdrehen. Dazu gibt es, wie eine quirlige Gegenströmung, zarte Schweife mit knorpeligen Enden, die zu kräftigen Ohrmuschelformen zur Mitte zurückführen. Ähnlich ist Heimen im Umfeld der großen Inschriftenkartusche zu Werke gegangen. In der Art, in der hier variantenreiche kleinteilige Ornamentfindungen sich mit anderen, raumgreifenderen ergänzen, liefert eine delikate Probe der Meisterschaft des Schnitzers.

Der schwarze Grund des Schnitzrahmens mit den vergoldeten Höhen ist charakteristisch für Werke Heimens; der eher vorsichtige Einsatz von Gold hat sich beim

²⁴ Den geflügelten Totenkopf unter dem Bild des Verstorbenen finden wir am Epitaph für David Gloxin in Burg auf Fehmarn (Abschnitt III.8.).

Epitaph Harder schon angedeutet. Im Unterhang setzen vier Ornamentdetails mit weiß-grauem Grund Akzente. Die vier Evangelisten sind abgetönt weiß, ohne besonderes Inkarnat, mit Gold auf dem Haar und den Gewandsäumen. Nur das „Schaukel-tuch“ des Puttos im Unterhang zeigt mit dem zurückhaltenden dunklen Rot eine bunte Farbe. Diese sparsame Farbigkeit des Rahmenwerks unterstützt die Polychromie der Porträts auf der zentralen Bildtafel.



St. Petri-Dom zu Schleswig, Epitaph Sledanus (1639), Unterhang.

III.4. Die Kanzel in der ev.-luth. St. Marien-Kirche in Hattstedt (1641)¹

III.4.1. Der Standort der Kanzel

Nachdem Heimen zwischen 1635 und 1639 drei große Epitaphien, also mehr oder weniger flächige Schauobjekte gestaltet hatte, ging es jetzt um einen raumhaltigen und begehbaren Baukörper. Gleichzeitig handelt es sich bei dem Hattstedter Werk, soweit wir wissen, um die erste und vielleicht einzige Kanzel aus der Werkstatt Heimens.

Die Kirche zu Hattstedt liegt rd. 5 km nördlich von Husum auf dem Geestrücken am Rande zur Marsch und zum Wattenmeer der Nordsee.² Im Grundriss sind die vier Baukörper der Kirche ablesbar. Deren jüngster ist der kräftige, markante Westturm aus spätgotischer Zeit. Als ältester Teil der Kirche entstand um 1200 ein aus Backsteinen errichtetes Kirchenschiff mit eingezogenem Chor mit halbrundem Chorbogen nach Osten. Noch im 13. Jahrhundert hat man die Kirche erheblich vergrößert, indem das bis heute bestehende, auffällig lange gestreckte Kirchenschiff mit hohem Dach angebaut wurde. Dabei ist aus dem alten Kirchenschiff der heutige Chor geworden.³

Im Inneren zeigt sich die Kirche als Saalbau mit hoher Holzbalkendecke. Die Ostwand des „neuen“ Langhauses ist durch einen leicht spitzen Chorbogen aufgebrochen. Dieser ist gegenüber der flachen Decke tief heruntergezogen und betont so die Separierung des Chors vom Gemeindebereich. Wand und Bogen sind heute schlicht weiß gestrichen. Ein 190 cm hohes Triumphkreuz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das ursprünglich über dem Bogen angebracht gewesen war, hat seinen Platz jetzt links neben dem Bogen bekommen.⁴ Rechts von dieser Bogenöffnung und nahe der Kirchensüdwand hängt die Kanzel. Sie hat keinen Fuß, sondern ihr Boden befindet sich rd. 1,50 m über dem Boden des Kirchenschiffs. Die Stufen zur Kanzel hinauf führen vom Chor aus durch einen Durchbruch in der Wand.

Die Kanzel ist in der Kirche jener Ort, von dem aus vornehmlich gepredigt wird. Ihr Ursprung ist in jenen mobilen Predigtstühlen zu sehen, die die Mönche der Bettel- oder auch Predigerorden vielfach unter freiem Himmel aufgestellt hatten, damit der Prediger besser gesehen und vor allem gehört werden konnte.⁵ Diese Art der Predigt

¹ Abb. III.4.1.

² Abb. III.4.2..

³ Dehio 1994, S. 319f. Siehe auch Abb. III.4.3.

⁴ Beseler 1969, S. 413

⁵ Poscharsky 1963, S. 18f. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hatten sich u.a. die Orden der Augustiner, Dominikaner und Franziskaner etabliert, klösterliche Ordensgemeinschaften, die Kontakte zum gemeinen Volk suchten und ihm predigten. Sie riefen dabei nicht nur zu gottgefälligem Leben auf und waren im weitesten Sinne

war losgelöst von der liturgischen Handlung im Gottesdienst, die am Altar verrichtet wird, und hatte vornehmlich missionarische Funktion. Als die Predigerorden ihre eigenen Kirchen bauten, gab es darin einen eigenen Platz für den Predigtstuhl. So entstand eine zweite Konzentrationsrichtung für die Gottesdienstbesucher: Außer auf den Altar als den Ort, an dem die Heilige Messe zelebriert und andere Sakramente wie Eucharistie, Beichte aber auch Taufe oder Ehe gespendet werden, wächst die Bedeutung der Predigt. Als die Predigtstühle in die Kirchen kamen, wurde zunächst auf gehörigen Abstand zum Ort der Liturgie geachtet, die Kanzeln bekamen ihren Platz an der Südwand der Kirche.⁶ Darauf richtete der Prediger die Aufmerksamkeit der Kirchenbesucher.⁷ Besonders in kleinen Dorfkirchen waren die Kanzeln bald auch an den Chorbogen angelehnt. Das hat wohl in erster Linie praktische Gründe gehabt; waren sie so doch für den Priester, der gleichzeitig auch der Prediger war, leichter erreichbar. Poscharsky weist darauf hin, dass zu solchen Lösungen im 17. Jahrhundert besonders in protestantischen Kirchen gegriffen worden war.⁸ Hatte doch die Predigt im protestantischen Gottesdienst an Bedeutung gewonnen.

Die Kanzel in der Hattstedter Kirche ist zunächst an der Kirchen-Südwand zwischen dem vordersten und dem zweiten Langhausfenster aufgestellt gewesen. Erst im Zuge einer grundlegenden Renovierung der Kirche im Jahr 1873 ist sie an ihren jetzigen Standort versetzt worden.⁹ Dieser Ortswechsel zusammen mit der nötigen Rechtsdrehung des Korpus hat die Erscheinung der Kanzel nachhaltig verändert. Man kann vermuten, dass gleichzeitig auch Veränderungen an der Bausubstanz der Kanzel notwendig geworden waren.¹⁰

III.4.2. Datierung und Stifter

Ende des 19. Jahrhunderts hat der Chronist *Johann Johannsen* in seiner Beschreibung der Hattstedter Kirche eine „Votivtafel“ erwähnt, die neben der Kanzel aufgehängt gewesen war.¹¹ Dabei hat es sich offenbar um ein heute verschollenes Epitaph für das Ehepaar Ketel und Sye Wolbersen gehandelt. Johannsen scheint dieses Epitaph

seelsorgerisch tätig, sondern sie setzten auch karitative und sozialfürsorgliche Schwerpunkte. Daneben waren die Predigerorden aber auch Motor und Betreiber von Inquisition und eifrig im Kampf gegen Ketzer und Hexen.

⁶ Dabei ist wohl auch an die Epistelseite, die aus Sicht der Gemeinde rechte Seite des Kirchenschiffs, zu denken.

⁷ Poscharsky 1963, S. 30 spricht von einer liturgischen und einer Predigtachse.

⁸ Poscharsky 1963, S. 31.

⁹ Johannsen 1891, S. 9. Siehe dazu die Skizze mit Abb. III.4.4.

¹⁰ Überlegungen dazu unten in Abs. III.4.3.

¹¹ Johannsen 1891, S. 9.

nicht nur vom Hören-Sagen gekannt zu haben, denn er zitiert wortgetreu, was auf der Tafel zu lesen gewesen war:

Anno 1638 den 19. Februarii ist der Ehr und Achtbare und Vornehme Ketel Wolbersen, Hauptmann [Bürgermeister] dieser Gemeinde salich im HERN entschlafen seines Alters 74 Jahre. Anno 1640 den 21. January ist die Ehr und Tugendsame Sye Ketels auch im HERN entschlafen ihres Alters 63 Jahre.¹² Und haben ihre Kinder, als Detlef, Hans, Catharina Anna und Webe, alsbald nach ihres seligen Vaters Tode auf Rath und Gutachten ihrer lieben Mutter Gott zu Ehren und dieser Kirche zum Zierath und ihren Eltern zum Gedächtiß diesen Predigerstuhl hierher setzen zu lassen beschlossen. Anno 1641.

Dieses Epitaph ist demnach nicht nur eine Tafel zur Erinnerung an das Ehepaar Wolbersen gewesen, sondern gleichzeitig auch das Vermächtnis, dass aus ihrem Erbe der Kirche eine Kanzel gestiftet werden sollte. Die Kanzel wird 1641 zusammen mit dem Epitaph fertiggestellt worden sein.¹³

Eine quasi Signatur der Stifter findet sich am sechskantigen Schalldeckel der Kanzel. Im engen Winkel zwischen Kirchensüd- und Chorbogenwand findet man auf der oberen Kante des Schalldeckels zwei geschnitzte Wappen.¹⁴ Das linke zeigt auf blass türkisfarbenem Grund einen aufgespaltenen Zweig mit paarig angeordnetem Blattwerk und drei roten Blüten. Das eingerollte untere Zweigende umfasst eine Dokumentenrolle. Schräg darunter stehen die Majuskeln „K“ und „W“. Damit ist die Abbildung des Familienwappens an der Kanzel personalisiert und steht hier für den Kanzelstifter Ketel Wolbersen.¹⁵ Entsprechend stehen auf dem zweiten Wappen die Initialen „S“ und „K“ (Sye Ketels) der eigentlichen Initiatorin der Kanzelstiftung.¹⁶ Wappenfigur ist ein Laubbaum, dessen Krone heraldisch rechts grün, belaubt und links kahl ist.¹⁷ Der Stamm des Baumes auf blass rotem Wappengrund wird von zwei siebenstrahligen, goldenen Sternen flankiert.¹⁸

¹² „Sye Ketels“ nennt zunächst den Namen der Frau und angehängt die Genitivform des Vornamens ihres Mannes, also *Sye [Ketel Wolbersens Ehefrau]*.

¹³ Die Vermutung liegt nahe, dass dieses verlorene Epitaph wie die Kanzel in Nicolaus Heimens Werksatt geschaffen worden war. Bislang ist allerdings über das oben Zitierte hinaus keinerlei Beschreibung oder gar Abbildung der Tafel aufgetaucht. Auch auf den Zeitpunkt oder die Ursachen des Verlustes gibt es bislang keine Hinweise.

¹⁴ Siehe Abb. III.4.5.

¹⁵ Das Wappen der Familie Wolbersen (aus dem Jahr 1644), wie es auf einer Abbildung im Archiv der Gemeinde Hattstedt dargestellt ist, zeigt neben einer zweifachen Teilung des Schilds und ohne Initialen ein christliches Kreuz als Helmzier.

¹⁶ *Sye Ketels* meint *Sye, die Frau des Ketel*.

¹⁷ Dabei handelt es sich wohl um eine Anleihe bei der Bildfindung von Lukas Cranach d.Ä. in seinem allegorischen Lehrbild zur Rechtfertigungslehre.

¹⁸ In wie weit Restaurierungsarbeiten die Polychromie dieser Darstellung beeinflusst haben, kann hier nicht festgestellt werden.

Im Gegensatz zur heutigen Situation wird das Feld mit den beiden Wappen am ursprünglichen Aufstellungsort der Kanzel vom Kirchenschiff aus gut im Blick der Gottesdienstbesucher gewesen sein, die die beiden Wappen ganz sicher auch richtig zuordnen konnten.¹⁹ Immerhin hat ja neben der Kanzel auch noch das oben zitierte Epitaph gehangen.

Die Familie Wolbersen scheint sehr wohlhabend und besonders kirchenfreundlich gewesen zu sein. So kennt man weitere Ausstattungsstücke in der Kirche aus dieser Familie.²⁰

III.4.3. Aufbau und Konstruktion

Es ist oben schon darauf hingewiesen worden, dass eine Kanzel für Nicolaus Heimen und seine Werkstatt wahrscheinlich eine für den Meister neue Herausforderung gewesen ist. Anders als bei seinen Epitaphien hat sich Heimen in diesem Fall mindestens hinsichtlich der Fügung verschiedener Bauglieder und der Struktur seiner Kanzel an Überliefertem orientiert. *Peter Poscharsky spricht von der „lutherischen Renaissancekanzel“* und meint damit jenen Kanzeltyp, der sich seit den 1530er Jahren verbreitet dort entwickelt hat, wo die Folgen der Reformation besonders nachhaltig gewirkt haben, nämlich in Ost- und Norddeutschland.²¹ Durch die Reformation bekommen Bibelwort und dessen Auslegung eine hervorgehobene Stellung innerhalb des Gottesdienstes. Folgerichtig kommt auch die Kanzel besonders in den Blick. Sie hat in der Mehrzahl der Fälle einen *Korpus*, auch *Kanzelkorb*, mit polygonalem Rahmen. Diesem ist teilweise seitwärts eine *Galerie* angehängt. Der Korpus kann zum einen hängend an der Kirchenwand angebracht sein, wird jedoch häufiger von einem stützenden *Träger* gehalten und ist zudem an eine Wand gelehnt. Der Massedruck des Korpus wird über *Kanzelboden* und *Träger* zur *Fußplatte* übertragen.

Drei Zonen gliedern den architektonischen Aufbau des Korpus. Die räumlich umfangreichsten und ikonographisch bedeutsamsten Teile der Kanzel sind die einzelnen *Korpusfelder* und die Gestaltung der Eckverbindungen. Vertikale Kompartimenten

¹⁹ Durch das Umsetzen der Kanzel an ihren heutigen Standort ist der Schalldeckel um 90° nach links gedreht worden; die an der Wand anliegende Fläche ist dieselbe geblieben. Anders beim Kanzelkorpus. Der lag ursprünglich mit der Fläche F1 an der Wand und nach dem Ortswechsel und einer Drehung von nur etwa 30° nach links liegt F6 an der Wand an.

²⁰ Epitaph – Wolber Topsen (1601), Bronzetaufe (Lorenz Karstens, Husum) – Harro Wolbersen (1644); Messing-Kronleuchter – Ingwer Munnings „auf begehren seiner Schwester Frouw Wolbers seliger“ (1654). (Diese Auskünfte stammen von dem heute in Hattstedt tätigen Archivar und Chronisten Joh. Carstensen.)

²¹ Poscharsky 1963, S. 102ff. Der Autor hat für den Zeitraum „zwischen 1530 und 1680 ... etwa 1000“ Exemplare dieses Kanzeltyps in Ost- und Norddeutschland angenommen. Die Abb. III.4.6. zeigt ein vielfach zutreffendes Kanzelschema.

vor den Ecken zwischen den Kanzelfeldern sind Säulen oder Pilaster. Es können ebenso Hermen oder vor Pilastern aufgestellte Statuetten sein. Eine *Sockelzone* unterhalb der *Kanzelfelder* und ein *Friesbereich* über diesen unterstreichen die Horizontale. Die entsprechenden Flächen über und unter den Bildfeldern sind bei den Renaissancekanzeln gerne als Textfelder gestaltet. Dabei werden den erzählenden Bildszenen z. B. erklärende Bibelstellen zugeordnet.

Der *Schaldeckel* ist ein vom Kanzelkorpus isoliertes Bauteil. Die verbindende konzeptionelle Klammer bilden der vergleichbare Grundriss sowie besonders die verwendeten Schmuckelemente.²²

Natürlich hat Nicolaus Heimen die Emporenkanzel in Hemme von 1567 gekannt oder die im Dom zu Schleswig etwa aus der gleichen Zeit. Sicher hat er auch die Kanzel von Hans Peper in der Marienkirche in Rendsburg bewundert; diese war im Jahr 1621 aufgestellt worden. In diesen Kirchen hatte Heimen schon in seiner Lundener Werkstatt entstandene Epitaphien gehängt.²³ Ob und ggf. welches Vorbild Heimen vor Augen gewesen sein mag, lässt sich nicht sagen. Natürlich werden die Vorstellungen der Auftraggeber und der von ihnen gesetzte Kostenrahmen eine bestimmende Rolle bei der Konzeption und Ausführung der neuen Kanzel gespielt haben. Bekannt ist jedoch, dass Heimens Kanzel für Hattstedt überörtliche Anerkennung gefunden hat.²⁴ Diese Kanzel ist vorwiegend aus Eichenholz gefertigt. Den Korpus bildet ein Zylinder mit dem Grundriss eines unregelmäßigen Sechsecks. Die freien seitlichen Flächen (F1 – F5)²⁵ sind jeweils 120 cm hoch und 50 bis 60 cm breit. Den fünf Ecken waren Statuetten vorgestellt; die beiden äußeren fehlen seit einigen Jahren. In den Flächen F2–F5 sind vier Relieftafeln aus Weichholz, wohl Linde, (57 x 36 cm) angebracht. Die Fläche F1, ohne jegliche Dekoration, wird am ursprünglichen Kanzelstandort an der Kirchensüdwand angelegt gewesen sein. Die Fläche F6 ist auch am ursprünglichen Aufstellungsort der Zugang zur Kanzel gewesen.²⁶ Eine Sockelzone unterhalb der

²² Der Terminus „Schaldeckel“ umschreibt die Funktion dieses Kanzelteils zunächst als technisches Hilfsmittel. Es hatte den Prediger zu unterstützen und machte dessen Worte auch in größeren Kirchenräumen verständlich, bevor im 20. Jahrhundert elektronische Verstärker zum Einsatz kamen. Im 15. Jahrhundert wurde der Schaldeckel zum obligatorischen Bauteil aller Kanzeln in größeren Kirchen (Poscharsky 1963, S.131).

²³ Abbildungen der genannten Kanzeln: Hemme bei Beseler 1969, S. 465. Schleswig unter <http://www.schleswiger-dom.de/der-dom/kanzel> (02.11.2012). Rendsburg unter <http://www.shz.de/nachrichten/lokales/landeszeitung/artikeldetails/artikel/zwei-kanzeln-und-ein-todesfall.html> (besucht am 02.11.2012).

²⁴ Siehe dazu auch Anmerkung 27.

²⁵ Abb. III.4.4. Die Fläche F6 liegt an der Chorbogenwand an. Ein Wanddurchbruch ermöglicht den Zugang zur Kanzel. Die Zählung der Flächen beginnt rechts außen mit F1 und führt im Uhrzeigersinn um die Kanzel herum bis zur fünften freien Fläche F5.

²⁶ Die Grafik illustriert, welche Veränderungen der Kanzelerscheingung sich durch den Wechsel des Aufstellungsorts im Jahr 1873 ergeben haben.

Relieftafeln ist etwa 18 cm hoch und wird durch ein 11 cm breites Ornamentband gebildet. An den Ecken stützen Engelsköpfe die Konsolen für die Eckfiguren darüber. Die Situation oberhalb der Reliefzone ist ähnlich angelegt. Der unteren Kante des Kanzelkorbs sind etwa 12 cm hohe Kompartimente aus Knorpelwerk untergehängt. Der Kanzelboden, auf Abbildung III.4.6. die Brustzone, hat im heutigen Zustand keinerlei tragende Funktion, ist dem Kanzelkorpus dekorierend untergehängt. Die nur schwach gewölbten hölzernen Rippen treffen sich rund 60 cm unterhalb des Korpus in einer hängenden Spitze mit schmucklosem Kugelknauf. Die zwischen den Rippen entstandenen leicht gewölbten Dreiecksflächen sind mit horizontal gefügtem Brettholz verschalt. Auf diese Weise verdeckt der Kanzelboden die kräftigen Kragbalken, die man in der Chorbogenwand verankert hat und die heute die Kanzel tragen. Allerdings wirkt dieser hängende Kanzelboden in seiner heutigen Form wie angestückt und nicht zum Gesamtkonzept der Kanzel passend. Es ist wohl so, dass man sich an dieser Stelle eher eine Lösung vorzustellen hat, wie Heimen sie im oberen Abschluss des Schalldeckels realisiert hat. Ferner ist nicht auszuschließen, dass es ursprünglich auch eine Fußplatte mit Kanzelträger gegeben hat. Wenn nun die Bereiche unterhalb des Korpus über die Jahrhunderte auf dem oft feuchten Kirchenboden oder durch Anobienfraß irreparabel geschädigt worden waren, mag man sich 1872 bei der Umsetzung der Kanzel zu dem schmucklosen untergehängten Bauteil entschlossen haben.

In gleichem Zusammenhang soll ein weiterer Aspekt angesprochen werden. Der heutige Kanzelzugang erfolgt über Stufen, die in den Wanddurchbruch eingeschoben sind. An ihrem ursprünglichen Standort muss die Kanzel über eine einsehbare, an der Kirchenwand entlanggeführte Treppe erreicht worden sein. Der Aufgang mag bis auf Handlaufhöhe mit weiteren Reliefszenen verkleidet gewesen sein. Vielleicht ist sogar eine Empore oder Galerie (Abb. III.4.6.) zwischen Kanzelkorb und Treppe eingebunden gewesen.²⁷

²⁷ Diese Überlegungen dienen nicht allein der Vorstellung von einem harmonischeren, in sich geschlosseneren Gesamteindruck der Kanzel, als er sich heute bietet. Auch hinsichtlich der Ikonographie können m.E. Zweifel an der Vollständigkeit des Reliefzyklusses geltend gemacht werden.

Welchen Eindruck die Hattstedter Kanzel schon bald nach ihrer Errichtung gemacht hat, mag man aus der Vorgeschichte einer anderen Kanzel ersehen. Auch für die Kirche in Hennstedt/Dithm. sollte eine Kanzel angeschafft werden. Karl Stork hat in den Kirchenrechnungen von dort den Hinweis gefunden, dass die Kirchengemeinde 1641 „wegen des neuen Predigtstuhls“ (Kuhlmann 1966, S.79) eine aus drei Personen bestehende Kommission nach Hattstedt entsandt hatte, um da die gerade aufgestellte Kanzel zu besichtigen. (Stork 1937, S. 326, Anm.6) Der Hennstedter Plan ist allerdings erst zehn Jahre später realisiert worden; und diese Kanzel ist nicht von Nicolaus Heimen, sondern von dem in der Region nächsten Konkurrenten, dem ebenfalls in Dithmarschen beheimateten Henning

Der *Schalldeckel* hat den gleichen hexagonalen Grundriss und eine weitgehend vergleichbare Struktur des Aufbaus.²⁸ Er ist mit einer Seite an der Chorbogenwand fixiert; eine eiserne Tragstange führt von der Deckelmitte schräg nach oben zur Wand und hält den Schalldeckel in einer waagerechten Position. Fünf ansichtige Seiten waren zu gestalten.

Der flache Korpus des Schalldeckels ist insgesamt nur 20 cm hoch. Er wird von einem 10 cm hohen ornamentalen Fries mit einem 16 cm weit ausladenden Kranzgesims darüber umgeben. Von den sechs Ecken steigen Rippen mit schwach s-förmigem Schwung zu einem gemeinsamen Zentrum knapp 80 cm über dem Schalldeckelkorpus auf. Die so zwischen den Rippenbögen entstehenden sphärisch gekrümmten Dreiecke haben keine Füllung; sie stehen markant vor der weißen Kirchenwand. Zwischen den Fußpunkten der Rippen stehen auf den Außenkanten des Kranzgesimses gut 60 cm hohe Dreiecksformen, die aus je zwei horizontal geschichteten Brettstücken gebildet und vollflächig mit Ornament bedeckt sind. Wie beim Kanzelkorb, sind auch dem Schalldeckel an seinen Außenkanten zwischen den Ecken jeweils rd. 10 cm tief reichende Ornamentstücke untergehängt.

III.4.4. Vier Reliefs zum Leiden Jesu

Vier der fünf freien Außenflächen des Kanzelkorbes sind mit geschnitzten Relieftafeln ausgestattet. Dargestellt sind Szenen aus der Passion Christi: Jesus vor Kaiphas (F2)²⁹, die Geißelung (F3), die Kreuztragung (F4) und Golgatha (F5). Alle vier Bilder sind von profilierten Leisten gerahmt, die innerste vergoldet, die äußeren teils holzsichtig, teils rot lasiert. Auch die Grundzüge des Bildaufbaus sind gleich. Im Vordergrund gibt es immer eine Bogenstellung, deren seltsam geschuppte Innenflächen von vergoldeten Pfeiler- und Bogenkanten eingefasst werden. Ein flaches Kämpfergesims fängt die Rundbögen ab. Die Zwickel zwischen Bogenrundung und Bildrahmung sind ornamentiert.

Claussen gefertigt worden. Vielleicht hatte die genannte Kommission Henning Claussen sogar die Kanzel seines Konkurrenten Heimen als „Muster“ nahegelegt. Dann wäre es denkbar, dass beide Kanzeln hinsichtlich ihres Aufbaus Ähnlichkeiten aufgewiesen hätten. (Abb. III.4.7.) Der in Abschn. III.10. zum verlorenen Epitaph für Marcus Lüders (1652) geschilderte und verbrieft Fall zeigt eine interessante Parallele. Dort war Heimen von seinem Auftraggeber gewissermaßen vertraglich angehalten worden, ein fremdes Werk in Flensburg zu skizzieren und auf dieser Basis ein neues für St. Marien in Husum zu schaffen. Es war damals üblich, dass ein Künstler Bestandteile fremder, allgemein zugänglicher Werke ohne Angaben zu deren Herkunft in eigene Produktionen übernehmen konnten.

²⁸ Abb. III.4.8.

²⁹ Zu den Kennziffern siehe Abb. III.4.4.

Im Bildhintergrund steht immer eine Architektur; auf dem ersten Bild wird ein Innenraum angedeutet, auf dem zweiten und dritten eine Hof- bzw. Straßensituation und hinter Golgatha erkennt man die Silhouette einer Stadt mit Mauer und Türmen.

III.4.4.1. Jesus vor Kaiphas (F2)³⁰

Das erste Relief ganz rechts bei der Kirchen-Südwand zeigt die Szene, in der Jesus dem jüdischen Hohen Rat vorgeführt worden ist.³¹ Davon berichten z.B. das Markus-evangelium: ... *der ganze Hohe Rat suchte Zeugnis gegen Jesus, dass sie ihn zu Tode brächten*.³² Nachdem verschiedene Zeugenaussagen sich als falsch erwiesen hatten, drohte dem amtierenden Hohepriester Kaiphas der Gesichtsverlust. Also unternahm er einen letzten Versuch, erhob sich und fragte Jesus direkt, ob er der Gottessohn wäre. Jesus bejahte diese Frage und Kaiphas erkannte darin eine Gotteslästerung. Darauf lautete das einstimmige Urteil des Hohen Rates: ... *des Todes schuldig*.³³

Zu allen vier Reliefs in den Korpusfeldern dieser Kanzel haben Heimen Kupferstiche von Zacharias Dolendo als Vorlage gedient.³⁴ Indem Heimen die Szene des Kupferstichs in ein holzgeschnittenes Relief auf engem Raum umgesetzt hat, musste er sich Reduktionen unterwerfen. So ist die Anzahl der Akteure kleiner geworden. Dolendo hatte scharf getrennt zwischen Jesus mit seinen schwer bewaffneten Bewachern auf der linken Seite und diesen gegenüber, auf einer Art Bühne von allen anderen getrennt, dem Hohen Rat und schließlich dem neugierigen Pöbel im Hintergrund. Auf den Pöbel hat Heimen verzichten müssen, und die beiden anderen Gruppen sind zusammengedrückt und quasi verwachsen zu einem Gemenge mit gehöriger Spannung im Inneren. Der Hohe Rat ist im Wesentlichen reduziert auf den sich „aufplustern- den“ Hohepriester Kaiphas, jene fettleibige Person mit dem protzigen Hermelinkragen und dem aufgedunsenen Gesicht. Den alten, ehrwürdigen *Hannas*, den Vor-

³⁰ Abb. III.4.9. und Abb. III.4.10.

³¹ Der Hohe Rat war zusammengesetzt aus Hohepriestern, Ältesten und Schriftgelehrten und war nicht nur in Kirchenfragen zuständig, er bildete auch das höchste politische Gremium der jüdischen Gemeinde. (Die Bibel 2007, S. 1899)..

³² Mk. 14.55ff; auch Mt. 26.59ff, Lk. 22.66ff, Joh. 18.12ff

³³ Mk. 14.64. Das vom Hohen Rat ausgesprochene Todesurteil war allerdings nicht rechtskräftig. Nach Auskunft aller vier Evangelien bedurfte es der Bestätigung durch die römischen Besatzer, in diesem Fall durch Pontius Pilatus, den amtierenden Statthalter in Judäa.

³⁴ Für das erste der vier Reliefs hatte Erich Kuhlmann schon 1966 die Nähe zu Dolendo festgestellt (Kuhlmann 1966, S. 79). Der niederländische Kupferstecher *Zacharias Dolendo* (1561-1604) hat zwischen 1596 und 1598 eine Serie von zwölf Kupferstichen zur Passion Christi plus einem Titelblatt (Christus in einer Weinpresse) nach Gemälden von *Karel van Mander* geschaffen. Vier Blätter aus dieser Serie haben Nicolaus Heimen als Vorlagen für die Hattstedter Kanzel-Reliefs gedient. Die hier gezeigten Kopien der Dolendo-Stiche stammen von www.harvardartmuseums.org/art/search?field_artist_search=ZachariasDolendo (aufgesucht am 17.09.2012).

steher des Rates,³⁵ der bei Dolendo inmitten der anderen mit der Mitra auf dem Kopf und dem Vollbart eines alten Mannes mit eher sanftem Blick thront, hat Heimen ausgespart. An weiteren Details wird deutlich, wie stark Heimen auf Dolendo zurückgegriffen hat. Das sind z.B. die wie in einer Zwangsjacke auf dem Rücken gebundenen Hände des Gefangenen; einer der Kriegsknechte hält mit festem Griff den Strick. Ein anderer hat seine rechte Hand zum Schlag gegen Jesu Kopf erhoben.³⁶ Während das Gesicht Jesu auf dem Stich nur schemenhaft erkennbar ist, hat Heimen ihm durch eine detailreiche, präzise Ausführung fast schon porträthafte Züge verliehen. Deutlich übernommen sind die drei Langwaffen unterschiedlichen Typs, deren Spitzen nahezu im gleichen Rhythmus vor der rückwärtigen Architektur gruppiert sind. Auch jene rechts im Vordergrund auf dickem Polster sitzende Rückenfigur mit dem faltenreichen Gewand, dem im Nacken geknöpften Kragen und dem großen Turban auf dem Kopf hat Heimen übernommen.

Und schließlich reckt sich da noch ein Männerkopf am rechten Bildrand hinter der Figur des Kaiphas hervor, für den Dolendo keine Vorlage bietet. Dieser Kopf könnte gewissermaßen an die Stelle jenes Schriftgelehrten getreten sein, mit dem die Rückenfigur auf dem Kupferstich ins Gespräch vertieft gewesen war. Die individuellen Gesichtszüge sind für eine Randfigur beachtlich. Auch scheint sich der Dargestellte wenig für das Geschehen, dem er beiwohnt, zu interessieren, guckt er doch eher heimlich, einem Eindringling gleich, und etwas verschämt aus dem Bild heraus in Richtung des Betrachters. Erich Kuhlmann will hier ein Selbstbildnis Heimens erkannt haben.³⁷ Attribute, die eine solche Vermutung stützen könnten, fehlen allerdings.

³⁵ Henning 1990, S. 316f. Nach dem Johannesevangelium ist Jesus zunächst zu Hannas gebracht worden, der ihn alsbald zu Kaiphas hat überstellen lassen (Joh. 18.13 u. 24).

³⁶ Mt 26.67: *Da spien sie ihm ins Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. ...*

³⁷ Kuhlmann 1966, S.80. – Es gibt im Werk Heimens noch ein zweites Beispiel dieser Art. Im Relief mit der „Errichtung der ehernen Schlange“ am sechs Jahre älteren Epitaph Kraißbach in Hemme blickt am rechten Rand auch ein Männerkopf aus dem Bild. Auch dort fehlen identifizierende Attribute. Denkt man sich den Schnauzbart auf dem Relief in Hemme weg und registriert die markanten Geheimratsecken auf beiden Bildern, mag man eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Gesichtern erkennen.

Zweifelsfreie Selbstbildnisse im Rahmen anderer Werke sind solche mit entsprechenden Attributen oder Beischriften. Solche gibt es beispielsweise auf zwei Altarbildern A. Dürers. Am rechten Bildrand des „Rosenkranzaltars“ (1506, Öl auf Pappelholz, 162x194,5 cm, Národní Galerie, Prag) hat der Künstler sich selbst vor einem Baumstamm abgebildet, wie er ein Papier in Händen hält, auf dem, quasi als Signatur, seine Urheberschaft an dem Gemälde unterstrichen wird. Im „Landauer Altar“ (etwa 1510, Öl auf Lindenholz, 135x123,4 cm, KHM, Wien) steht ein Dürer-Figürchen in der rechten unteren Bildecke und hält eine ähnliche identifizierende Schrifttafel. Schließlich soll noch das rd. 20 m hohe Sandstein-Tabernakel von Adam Kraft in der St.Lorenz-Kirche in Nürnberg erwähnt werden. An dem Werk hat der Meister sich als eine der drei knienden Tragfiguren verewigt; in Händen hält er Bildhauereisen und Klüpfel.

III.4.4.2. Geißelung (F3)³⁸

Diese Szene aus Jesu Leidensgeschichte wird in den vier Evangelien in nicht mehr als jeweils drei Versen beschrieben. Nachdem der Hohe Rat der Juden den Tod Jesu beschlossen hatte, war er auf die Mitwirkung des römischen Statthalters Pontius Pilatus angewiesen; nur der hatte das Recht, Todesurteile zu fällen und vollstrecken zu lassen.³⁹ Pilatus hörte sich die anklagenden Ausführungen der Hohenpriester und Schriftgelehrten an und erkannte schnell die Unschuld Jesu (Lk 23.4; Joh 18.38) und dass auf Seiten der Juden Missgunst die Triebfeder war gegenüber dem Einfluss, den Jesus durch sein Wirken erlangt hatte. Andererseits war Pilatus selbst auf ein einvernehmliches Verhältnis zur jüdischen Elite angewiesen, um seinen Posten als römischer Statthalter zu sichern. So verfiel er auf die Idee, Jesus zunächst auspeitschen zu lassen und ihn dann nicht als Unschuldigen, sondern quasi als amnestierten Kriminellen zu entlassen.⁴⁰ Bei dieser Geißelung wurden dem Delinquenten sowohl physische wie auch psychische Schmerzen zugefügt. Im Markusevangelium wird diese Episode so beschrieben: *Die*

Soldaten führten ihn hinein in den Palast ... und riefen die ganze Abteilung zusammen und zogen ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm auf und fingen an, ihn zu grüßen: Gegrüßet seist du, der Juden König! Und sie schlugen ihn mit einem Rohr auf das Haupt [das Rohr hatte Jesus bei Matthäus (27.29) zunächst als Zepter in die Hand bekommen] und spien ihn an und fielen auf die Knie und huldigten ihm. (Mk 15. 16-19)

Ähnlich steht es auch in den anderen Evangelien. Den Schwerpunkt der Geißelung bilden demnach die verbalen Kränkungen, Hohn und Spott. Über das Bildmedium lässt sich besser die körperlich zugefügte bzw. erduldete Pein verdeutlichen.

Das entsprechende Kanzel-Relief eröffnet uns einen Blick durch ein bildweites Bogenfeld in den Innenhof des Praetoriums mit seiner verschachtelten Architektur, den rundbogigen Tor- und Fensterdurchbrüchen und mit den teilweise durch Pilaster gegliederten Wandflächen. Am rechten Bildrand steht frei und ohne Tragefunktion auf erhöhter Fläche die Martersäule. Jesus, nur mit einem Lendentuch bekleidet, lehnt mit den Schulterblättern an der Säule. Die Füße stehen nebeneinander, einen

³⁸ Abb. III.4.11. und III.4.12.

³⁹ Die Bibel 2007, S. 1599.

⁴⁰ Im Lukasevangelium wird Pilatus mit den Worten zitiert: „Darum will ich ihn schlagen lassen und losgeben.“ (Lk 23.16) Das Auspeitschen war eine Strafe, die auch jüdische Gerichte z.B. wegen Ordnungsverstößen verhängen konnten. Für die römische Besatzungsmacht war das Auspeitschen ein Mittel der Abschreckung gegenüber Nichtrömern (Die Bibel 2007, S. 1870).

kleinen Schritt von der Säulenbasis entfernt. Jesu Handgelenke sind im Rücken gefesselt; ein Uniformierter scheint sie gerade an der Säule zu fixieren. Ein anderer zieht die Fesselung der Fußgelenke zusammen. Jesus hat den Kopf leicht nach links geneigt und sein Blick weicht den Folterknechten aus. Zwei von ihnen in der Bildmitte scheinen Jesus zu beschimpfen oder anzuspucken. In ihren Händen schwingen sie bereits die Rutenbündel, um mit den Schlägen zu beginnen, sobald die Fesseln angezogen sind. Links unten am Bildrand beobachtet ein Vertreter der römischen Besatzer von unten herauf kritisch die Geißelung, während hinter ihm ein Jude einen verächtlichen Blick über seine Schulter zurück wirft. Von anderen im Hintergrund kann man nur die Köpfe mit den teils hasserfüllten, teils verächtlichen Gesichtern wahrnehmen.

Vorlage für dieses Relief ist wieder ein Stich von Zacharias Dolendo gewesen. Es handelt sich dabei um Blatt 6 der oben genannten Serie. Nicht nur wesentliche Elemente des Bildaufbaus, auch die Art, wie Jesus an die Martersäule gebunden wird, und seine Körperhaltung hat Heimen bei Dolendo entlehnt. Die beiden Ruten schwingenden Folterknechte stammen ebenfalls aus dem Stich des Niederländers. Bei Dolendo spielt schließlich in dieser Szene noch Pontius Pilatus eine nennenswerte Rolle. In seiner Begleitung sind weitere Vertreter der römischen Besatzer und Mitglieder des jüdischen Hohen Rates, die allesamt in der linken Bildhälfte von erhöhtem Standpunkt aus der Folterung beiwohnen. Einige Neugierige drängen sich auf einer rückwärtigen Empore. Darauf geht Heimen in seinem Relief nicht ein.⁴¹

III.4.4.3. Die Kreuztragung (F4)⁴²

Bis auf den einen Vers im Johannes-Evangelium, in dem es heißt: ... *und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißt Schädelstätte...*, berichten die Evangelisten, dass ein Simon aus Kyrene gezwungen worden war, das Kreuz zu tragen.⁴³ In der darstellenden Kunst spielt diese Figur, wenn überhaupt, meist nur eine Nebenrolle. Nördlich der Alpen sind aus diesem knappen Bibelvers ikonographisch mehrfach vielfigurige Szenen mit dem unter der Last des Kreuzes leidenden Jesus, mit gnadenlosen Folterknechten und einem neugierigen Publikum geworden. Um 1424 hat beispielsweise *Meister Francke* im *Thomas Altar* (auch *Englandfahrer-Altar*) da-

⁴¹ Die Bedingungen eines vergleichsweise kleinen, in Holz geschnittenen Reliefs verlangen die Reduzierung von Personen und anderen Details im Bild.

⁴² Abb. III.4.13 und III.4.14.

⁴³ Kyrene war ursprünglich eine Griechische Kolonie im heutigen Libyen. Simon war also vermutlich Ausländer in Jerusalem. (Henning 1990, S. 517f.)

raus eine sehr dichte Szene entwickelt.⁴⁴ Der unter der Last wankende Jesus wird von Folterknechten vorangestoßen und gezogen. Andre tragen das für die Kreuzigung nötige Werkzeug, einen Korb mit Nägeln, einen Hammer. Simon von Kyrene hat mit angepackt, ohne jedoch die Last des Kreuzes erkennbar zu verringern. Trauernde Frauen begleiten den Zug.

Noch prägender, vor allem wegen ihrer starken Verbreitung, waren graphische Blätter. Da ist z.B. *Martin Schongauers Große Kreuztragung* zu nennen. Aber auch *Albrecht Dürers Kreuztragung* von 1498/99.⁴⁵ Da ist der Zug nach Golgatha zu einem großen Spektakel geworden. In allen genannten Beispielen ist eine Reihe von Details dargestellt, die nicht aus den Bibeltexten hervorgehen, sondern legendenhaften Ursprungs sind. Die Kreuzweg-Traditionen, die von Jerusalem zurückgekehrte Pilger initiiert hatten, haben ein Übriges getan.⁴⁶ Dafür, dass Jesus auf dem Weg mehrfach zusammengebrochen sei, gibt es in den Evangelien keinen Hinweis. Der Evangelist Lukas erwähnt: ... *Es folgten ihm aber eine große Volksmenge und Frauen, die klagten und beweinten ihn* (Lk 23. 27). Es gibt keine näheren Bezeichnungen. Auch Veronika mit dem Schweiß Tuch, die beispielsweise auch in dem zitierten Holzschnitt Dürers eine Rolle spielt, ist eine Legendenfigur.⁴⁷

Nicolaus Heimen hat wieder einen Stich von Z. Dolendo zur Vorlage genommen. Wie dort ist Jesus unter der Last des Kreuzes in die Knie gegangen und hat sich den trauernden Frauen zugewandt. Bei seinem Konzept mag Dolendo die Episode mit Veronika im Kopf gehabt haben. Eine Passage aus dem Lukasevangelium liegt allerdings näher:

*Jesus aber wandte sich um zu ihnen und sprach: Ihr Töchter von Jerusalem, weint nicht über mich, sondern weint über euch selbst und über eure Kinder. Denn siehe es wird die Zeit kommen, in der man sagen wird: Selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben, und die Brüste, die nicht genährt haben! ... (Lk 23.28-29).*⁴⁸

⁴⁴ Siehe Abb. III.4.15.

⁴⁵ Siehe Abb. III.4.16 und III.4.17.

⁴⁶ Dazu auch LCI 1968-76, Bd. 2, Sp. 649 – 656.

⁴⁷ Die Veronika-Legende wird im 13. Jahrhundert, vermutlich durch Passionsspiele, zu einer Szene im Umfeld der Kreuztragung. (Keller 2005, S. 585f.) Die Legende berichtet, Veronika habe ihr Schweiß Tuch dem zusammengebrochenen Jesus gereicht, und dessen blut- und schweißüberströmtes Gesicht habe auf dem Tuch einen bleibenden Abdruck hinterlassen. (Siehe auch Sachs 2005, S. 233 u. 365f und Gorys 2004, S. 331ff.)

⁴⁸ Lukas, der so etwas wie der „Historiker unter den Evangelisten“ gewesen ist (Die Bibel 2007, S. 1495), lässt Jesus hier als den Propheten sprechen, der die kommenden Leiden des jüdischen Volkes ankündigt. Lukas selbst war wahrscheinlich Zeitzeuge des ersten jüdischen Aufstands (66-74 n.Chr.) gegen die römische Besatzung. Höhepunkt dieses im Jahr 70 von den Römern blutig niedergeschlagenen Aufstands war die Zerstörung und Plünderung des Tempels,

Schließlich soll noch auf *Simon von Kyrene* aufmerksam gemacht werden, der nur im Lukasevangelium auftaucht und verpflichtet worden ist, Jesu Kreuz nach Golgatha zu tragen. Auf dem zitierten Holzschnitt von Albrecht Dürer ist er ein forscher, beherzter junger Mann in bunter Kleidung, mit dem Schwert am Gürtel und einer kessen Feder am Hut (Abb. III.4.17.). Bei Dolendo ist Simon deutlich beleibter und vermittelt in seinen langen Stulpenstiefeln und mit dem fremdartigen Zylinder auf dem Kopf eher den Eindruck eines gesetzten, wohlhabenden Kaufmanns. Er müht sich nach Kräften, Jesus zu helfen. Bei Heimen erkennt man nur seinen Kopf im Gedränge der Begleitfiguren.

III.4.4.4. Golgatha (F5)⁴⁹

Von diesem vierten Relief hat es vom ursprünglichen Standort der Kanzel an der Kirchen-Südwand eine Blickachse zum thematisch gleichen Mittelschrein des geschnitzten Altaraufsatzes im Chor gegeben.⁵⁰ In der Situation heute ist das Relief zwischen Kanzelkorb und Chorbogenwand etwas eingeklemmt.

Im Hintergrund des Bildes erhebt sich auf einem Felsen die hohe Festungsmauer Jerusalems mit ihren Türmen und Zinnen und einem Streifen goldenen Himmels darüber. Bei dem Geschehen auf dem Kalvarienberg hat der Schnitzer die Kreuze mit den beiden gleichzeitig hingerichteten Übeltätern weggelassen und sich auf das Kreuz Jesu beschränkt. Der tote Körper des Gekreuzigten hängt an den weit seitwärts ausgestreckten Armen, die Finger der rechten Hand sind schmerzverkrampft, während drei Finger der linken noch im Tod zum Segensgruß ausgestreckt sind. Der dornenbekrönte Kopf mit den geschlossenen Augen ist auf die rechte Schulter gesunken. Das Lendentuch als einziges Kleidungsstück weht nach links aus. Am Querbalken des Kreuzes prangt überraschend groß der Kreuztitulus, mit dem üblicherweise neben dem Namen des Gekreuzigten auch dessen Schuld bekannt gegeben wurde.⁵¹ In diesem Fall hatte Pilatus folgenden Text geschrieben: *Jesus von Nazareth, der König der Juden. ... Und es war geschrieben in hebräischer, lateinischer und griechischer Sprache.* (Joh 19.19 u. 20). Die aus vier Buchstaben bestehende Abkürzung des

d.h. des religiösen und politischen Zentrums der Juden. (Ploetz 1951, S.68 u. 208.) Der Titusbogen am Eingang zum Forum Romanum verherrlicht diesen Sieg der Römer. Auf einem Marmorrelief im Durchgang des Bogens werden die wichtigsten religiösen Symbole der Juden (Menora, Schaubrottisch u.a.) als römische Trophäen präsentiert.

⁴⁹ Abbildungen III.4.18. und III.4.19.

⁵⁰ Das Retabel wird auf 1470-80 datiert und zeigt in der Mitte eine geschnitzte, vielfigurige Kreuzigungsszene und in den Seitenflügeln je zwei Reliefs aus dem frühen Leben Jesu. (Dehio 1994, S. 320)

⁵¹ LCI 1968-76, Bd.2, Sp.648f.

möglichen lateinischen Textes ist seit dem 12. Jahrhundert am gebräuchlichsten: **Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum**.

Über den Mauern der Stadt türmen sich dicke Wolken.⁵² Unter dem Kreuz finden wir nicht jenes vielfältige Figurentableau, bei dem bunt kombinierte Einzelszenen zu einem „volkreichen“ Kreuzigungsbild komponiert sind. Heimen zeigt einen reduzierten Personenkreis und folgt damit dem Johannes-Evangelium. Das nennt ausdrücklich drei Marien: *„Es standen aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Kleopas, und Maria von Magdala.“* (Joh. 19.25).⁵³ Diese drei finden wir auch bei Heimen. Bei der Identifizierung helfen die betenden Hände der Mutter Jesu, während die büßende Maria Magdalena, hier einmal mit bedecktem Haar, kniend den Stamm des Kreuzes umfasst hält und Jesus die Füße küssen wird. Johannes, der Evangelist nennt ihn *„... den Jünger, den er [Jesus] lieb hatte, ...“* (Joh 19.26), steht auf der anderen, der heraldisch linken Seite des Kreuzes.⁵⁴ Das ist sein Platz in der „dreifigurigen“ Kreuzigungsdarstellung ebenso wie in großplastischen Triumphkreuzgruppen. Schräg hinter Johannes steht eine weitere Männerfigur, die mit der linken Hand auf den Gekreuzigten deutet. Um wen es sich dabei handelt, ist unklar. Möglicherweise ist der Hauptmann des Hinrichtungskommandos gemeint, der die Umstände von Jesu Tod verfolgt hatte und der den Synoptikern zufolge erkannt haben soll: *„Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen.“*⁵⁵ Dieser Hauptmann gehört ikonographisch zum erweiterten Personenkreis unter dem Kreuz.

Die Vorlage für dieses vierte Kanzelrelief ist wieder ein Stich von Zacharias Dolendo gewesen; das 10. Blatt aus Dolendos Serie behandelt das Geschehen auf Golgatha. Schon beim Vergleich der ersten Reliefszenen mit den Vorlagen ist klar geworden, dass der Schnitzer schon aufgrund seines Mediums auch zu substantiellen Abwandlungen der Vorlagen gezwungen war. Im Fall des vierten Reliefs wird das noch augenfälliger.

Dolendos Stich ist, wenn nicht ein „volkreiches“, so doch ein „erweitertes“ Kreuzigungsbild zu nennen.⁵⁶ Es sind alle drei Kreuze dargestellt, und natürlich gibt es auch die trauernden Marien und den Jünger Johannes. Der oben angesprochene Haupt-

⁵² *„Und es war schon um die sechste Stunde [12 Uhr], und es kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde [15 Uhr], und die Sonne verlor ihren Schein, ...“* (Lk 23.44-45).

⁵³ Zu den verschiedenen Marien siehe auch Abschnitt III.1., Anm. 25.

⁵⁴ Der Apostel Johannes, jener aus dem Kreis der Jünger, der Jesus besonders nahestand, und der Evangelist sind, so wird vermutet, eine Person gewesen.

⁵⁵ Mt 27.54, Mk 15.39; bei Lk 23.47: *Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen!*

⁵⁶ LCI 1968-76, Bd.2, Sp.628ff.

mann trägt nicht nur Helm und Rüstung, er sitzt zudem auf seinem Pferd. Im Hintergrund erkennt man die Gruppe von Männern und Frauen, die Jesus aus Galiläa hierher gefolgt war, am Rand neugieriges Volk.⁵⁷ Im Vordergrund hat der Kupferstecher jene Szene eingebaut, in der vier alte, schnauzbärtige Legionäre in pittoresker Landsknechtskleidung und mit phantasievollen Helmen am Boden sitzen oder bäuchlings liegen und um das Manteltuch Jesu würfeln.⁵⁸

Während Dolendo das Geschehen auf Golgatha, wie es in den Evangelien berichtet wird, illustriert und detailreich nacherzählt, beschränkt Heimen sich auf einen kleinen trauernden Personenkreis. Die „Fingerzeige“ rechts meinen eine aufkommende Heilserkenntnis, wie sie in den Evangelien die Figur des Hauptmanns ausdrückt. Das Relief wird zu einem Andachtsbild, dem für das Bild an einer Kanzel adäquaten Typus. Den übrigen drei Reliefs liegt eine ähnliche Intention zugrunde.

III.4.4.5. Zum ikonographischen Programm hinter den Reliefs

Hier beschränken wir uns auf Kanzeln mit einem neutestamentlichen Bildschmuck in lutherischen Kirchen. Bei deren ikonographischem Programm und hinsichtlich der Kompositionsprinzipien hat sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewissermaßen ein Standardprogramm entwickelt, das auf der christlichen Heilsgeschichte basiert. Sie hat ihren Kern im Leben, Sterben und Auferstehen des Jesus von Nazareth. Die Vorgeschichte beginnt bereits mit dem Sündenfall und führt über die Geschichte Israels, den Gesetzgeber Mose und die Propheten des Judentums einschließlich Johannes Baptista, den letzten der alttestamentlichen Propheten, bis zur Verkündigung an Maria. Martin Luther hat diesen vielschichtigen Komplex im zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses komprimiert und in seinem *Kleinen Katechismus* aufgeschrieben.⁵⁹ Und *Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553)* komponiert die bedeutendsten Szenen zu einem Tafelbild. Dieses 1529 entstandene Lehrbild illustriert Luthers Dogma von der Rechtfertigung des seit Adam und Eva von Sünde belasteten Menschen vor dem Gesetz allein durch die Gnade Gottes und durch den Glauben an den Gekreuzigten.⁶⁰ Die Bildfläche wird durch einen teils kahlen, teils belaubten Baum

⁵⁷ Lk 23.49.

⁵⁸ Joh 19.24

⁵⁹ [Ich glaube] ... an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn, / empfangen durch den Heiligen Geist, / geboren von der Jungfrau Maria, / gelitten unter Pontius Pilatus, / gekreuzigt, gestorben und begraben, / hinabgestiegen in das Reich des Todes, / am dritten Tage auferstanden von den Toten, / aufgefahren in den Himmel; / er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen Vaters; / von dort wird er kommen, zu richten die Lebenden und die Toten.

⁶⁰ Das Bild (Tempera auf Lindenholz, 82,2x118 cm) befindet sich im Schlossmuseum, Gotha; es ist dort als „Verdammnis und Erlösung“ betitelt. (Abb. III.4.20.) Nahezu zeitgleich ist eine zweite Fassung mit einigen inhaltlichen Variationen entstanden; diese hängt im

halbiert. Bildzitate aus dem Alten und aus dem Neuen Testament sind einander antithetisch gegenübergestellt. Links wird der nackte Mensch von Tod und Teufel ins Höllenfeuer gejagt. Unter der verdorrten Seite des Baums, also am rechten Rand der Bildfläche mit alttestamentlichen Motiven, steht Moses mit anderen Propheten und deutet auf die Gesetzestafeln, auf das Gesetz hin. Im Hintergrund stehen Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis und noch weiter zurück erkennen wir die Feldlager der Israeliten mit der auf Anordnung Gottes von Moses errichteten Ehernen Schlange; in der scheinbar aussichtslosen Situation gibt es Hoffnung auf Erlösung.⁶¹ Nur wenig von Moses und den Propheten entfernt, jedoch auf der grünen Seite des Baumes, weist Johannes Baptista den Menschen auf den gekreuzigten und auferstandenen Christus hin, der Tod und Teufel bezwungen hat. Im Hintergrund erkennt man die Hirten von Bethlehem, denen der auf göttlichem Lichtstrahl herabschwebende Engel die Geburt des Heilands ankündigt. Eine Textleiste am unteren Bildrand zitiert jene Bibelstellen, überwiegend aus Paulusbriefen, die zu den darüber stehenden Bildfindungen geführt haben.⁶²

Über das Medium der Graphik hat die Thematik dieses Bildes schnell große Verbreitung gefunden.⁶³

Die Bildprogramme der Kanzeln beginnen vielfach mit Mariae Verkündigung.⁶⁴ und führen über Jesu Geburt oder seine Taufe nach Gethsemane, zur Geißelung und schließlich zur Kreuzigung. Poscharskys Untersuchungen zeigen, dass die Kreuzi-

Nationalmuseum, Prag. Bei diesem zweiten Typus hat Cranach nur einen Menschen dargestellt, und der sitzt am Fuß des Baumes.

Lit.: Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium*, Hamburg 2006, S. 41-57 – Oskar Thulin: *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin 1955, S. 126-148. – Allmuth Schuttwolf (Hrsg.): *Gotteswort und Menschenbild: Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen*, Gotha 1994. – Christoph Weimer: *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch*. Stuttgart 1999.

⁶¹ Numeri (4.Mose) 21,6-9

⁶² Eine detaillierte Bezeichnung der Textstellen bei Thullin 1955, S.166, Anm. 54.

⁶³ Der ebenfalls aus dem Jahr 1529 stammende Holzschnitt Cranachs basiert unverkennbar auf dem Gothaer Tafelbild und wird ebenfalls auf das Jahr 1529 datiert (Abb. III.4.21.). Der Künstler hat jedoch einige Veränderungen bzw. Zusätze gemacht, die er selbst in verschiedenen Vorzeichnungen zu seinem Tafelbild schon skizziert hatte. So hat er das Bildzitat der Ehernen Schlange mit der darin formulierten Heilshoffnung aus dem Alten Testament in die rechte Bildhälfte verlegt. Der erlösende Blutstrahl des Gekreuzigten ergießt sich in einer markanten Diagonalen vom Kreuz auf dem Grabhügel auf den nackten Menschen herab. Weiter oberhalb, auch im Verlauf dieser Diagonalen ist Mariae Empfängnis dargestellt. Schließlich siegt auf dem Holzschnitt nicht das Gotteslamm, sondern der auferstandene Christus vor dem leeren Grab über das Böse.

In der Folge von Lucas Cranach und seiner Werkstatt hat es eine ganze Reihe von Adaptionen dieses Themenkreises gegeben. Eine hilfreiche Zusammenstellung mit entsprechenden Literaturangaben bei Hofmann 1983, S. 210ff.

⁶⁴ Bei Kanzeln des seit Rich. Haupt (um 1885) sog. *Westflensburger Typs*, die der Werkstatt Ringerinks bzw. seinen Nachfolgern zugeschrieben werden (Meier 1984, S. 66ff), finden wir als erstes Bild den *Sündenfall* (Poscharsky 1963, S.170).

gungsszene mit 64% das am häufigsten verwendete Motiv ist. Bei einem solchen Zyklus folgt nahezu ausnahmslos ein Auferstehungs- und / oder ein Himmelfahrtsbild.⁶⁵

Heimens Kanzel bricht in zweifacher Hinsicht mit dieser Bildtradition. Zum einen bleiben die ersten Sequenzen des Credo-Artikels, die die Menschwerdung des Gottessohnes betreffen, unberücksichtigt. Und zweitens fehlen Auferstehung oder Himmelfahrt. Die Bilderfolge an der Kanzel in Hattstedt befasst sich nur mit der Leidensgeschichte Jesu. Sie beginnt mit dem Verhör durch den Hohepriester Kaiphas, das zur Verurteilung Jesu durch den Rat der Juden führt. Diese Episode kommt als Kanzelschmuck sonst eher nicht vor.⁶⁶ Es folgt das Auspeitschen, das von Pilatus als Alternative zur Todesstrafe gedacht war. Dabei hält sich Heimen eng an seine Vorlage und verzichtet auf die verachtenden Kränkungen, die Darstellung von Hohn und Spott („Königsmaskerade“). Die Kreuztragung ist wieder ein singuläres Beispiel für eine Kanzel und übernimmt die legendenhafte Verklärung von Jesus; er leidet unter der Last seines Kreuzes und geht in die Knie. Das Ende des Leidensweges ist Golgatha, das Sterben.

Poscharsky sieht in dieser Verengung des Blicks Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges. Er spricht von einer neuen „... subjektiv bestimmten Frömmigkeit, welche die einzelne Seele zum Nachfühlen und Miterleben anregen will“.⁶⁷ Dazu zitiert er Alfred Niebergall, der über die Geschichte der Predigt gearbeitet hat: „... Die Erschütterung [durch den 30j. Krieg] zeigt sich darin, dass von nun an in den Predigten ausführlich vom Kreuz und Leiden des Christen ..., von dem Rätsel des Leidens und seiner Überwindung durch Geduld und Gelassenheit, von der Notwendigkeit zu Buße und Einkehr wie von dem Leiden Christi die Rede ist.“⁶⁸

Das mag zum Verständnis für den Verzicht auf Verkündigung oder Geburt an Heimens Kanzel genügen. Das Fehlen von Auferstehung und Himmelfahrt lässt sich damit nicht erklären; werden doch erst durch die Auferstehung Tod und Teufel besiegt.⁶⁹ Wir haben es hier m. E. mit einer ikonographischen Fehlstelle zu tun, die die oben geäußerte Vermutung stützt, dass es ursprünglich mindestens ein weiteres Bildfeld z. B. am Kanzelaufgang gegeben haben muss.

⁶⁵ Siehe dazu auch Poscharsky 1963, S. 145ff, dort auch die Tabellen auf S. 170/171 und 183.

⁶⁶ Poscharsky 1963, S. 206.

⁶⁷ Poscharsky 1963, S. 204.

⁶⁸ Alfred Niebergall: Predigt, I. Geschichte der Predigt, RGGV, 3. Aufl., S. 523. (zitiert aus Poscharsky 1963, Anm. 658)

⁶⁹ Dass man aus Platzgründen oder mit Blick auf den Salvator als Bekrönungsfigur auf das Auferstehungsthema verzichtet hat, halte ich für unwahrscheinlich.

III.4.5. Die voll- und halbplastischen Skulpturen

Insgesamt sind hier acht Figuren zu betrachten, drei am Kanzelkorb, die beiden anderen sind verloren, vier Figuren auf den Ecken des Schalldeckels und die Bekrönungsfigur.

III.4.5.1. Eckfiguren an Kanzelkorb

An der Kanzel hat es ursprünglich fünf Eckfiguren gegeben. Auf der rechten Seite, wo die leere F1 auf F2 trifft, war ein *Johannes Baptista* aufgestellt. Die folgenden drei Eckverbindungen zieren die aus Eichenholz geschnitzten Allegorien der theologischen Tugenden *Spes*, *Caritas* und *Fides*. Ganz links und eng an die Chorbogenwand gelehnt hat ein *Mose* gestanden. Dieses Figurenpaar ist verloren. Auf älteren Fotos des Landesamts für Denkmalpflege in Kiel sind die beiden Skulpturen noch zu erkennen.⁷⁰ Johannes hat das linke Bein leicht vorgestellt und den Oberkörper etwas nach rechts in Richtung des ersten Reliefs (Jesus vor Kaiphas) gedreht. Auf dem linken Arm hält Johannes ein großes Buch, auf dem das *Lamm Gottes* liegt. Mose ist durch die beiden hörnerartigen Haarlocken ebenso wie durch die auf dem Boden abgestützten Gesetzestafeln identifiziert. Die Figur ist leicht nach links gewandt. Auf der einen Seite des Kanzelkorbes steht also Mose, der Gesetzgeber und Prophet des Judentums am Beginn des Alten Testaments. Auf der anderen Seite ist ihm der Täufer Johannes, gegenübergestellt, der in der Wüste von Judäa gepredigt und seine Zuhörer aufgerufen hatte: „*Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen!*“⁷¹ Jesus wird über Johannes sagen, er sei „mehr als ein Prophet“, sei der Vorläufer des Messias.⁷² Damit steht Johannes als der letzte Prophet des Alten Testaments auch am Ende des Alten Bundes.⁷³ Diese Polarität zwischen dem göttlichen Gesetz auf der einen Seite und dem Hinweis auf die durch den Tod des Christus mögliche Gnade auf der anderen, hat Heimen in seinen Werken mehrfach eingesetzt. So hatte der Schnitzer zum Beispiel schon 1637 am Rendsburger Epitaph Harder dieses Skulpturenpaar eingesetzt, und 1642 werden die beiden Figuren im Retabel für St. Annen wieder auftauchen.

Vor den drei Eckverbindungen zwischen jenen mit Mose und Johannes Baptista sind Figuren der drei theologischen Tugenden *Spes* (*die Hoffnung*), *Caritas* (*die Nächsten-*

⁷⁰ Johannes auf LDSH PK 4595 (1953) und Mose auf LDSH JI.FA 39/34 (1934/35). Eine aufschlussreichere Aufnahme der Johannesfigur in Stork 1937, S. 307.

⁷¹ Mt. 3,2

⁷² Mt.11, 9, Lk.7, 24ff.

⁷³ Lk.16, 16.

liebe) und *Fides* (der Glaube) aufgestellt. Diese haben ihren Ursprung im frühen Christentum. Im ersten Brief an die Gemeinde in Korinth zählt der Apostel Paulus sie auf.⁷⁴ Dabei erklärt er auch, warum die Liebe „die größte unter ihnen“ ist.⁷⁵ Das ist beim Konzept der Hattstedter Kanzel sicher berücksichtigt worden; der *Caritas* ist die Mitteposition der fünf möglichen zugewiesen worden.⁷⁶

Die drei Skulpturen sind in wesentlichen Punkten überraschend ähnlich. Ihre Aufstellungsorte haben zu gleicher Größe der Figuren geführt und dazu, dass der Schnitzer ihre Rückseiten nur oberflächlich geglättet hat. Alle drei stehen barfuß auf brettstarken Plinthen, das Spielbein leicht angewinkelt, mit vorgeschobenem Knie. Auch die Gewänder sind vergleichbar. Alle drei tragen eine unter der Brust gebundene Tunika mit schmalen Kragen. Der über der Brust locker gefaltete Stoff liegt auf den Oberschenkeln der Spielbeine glatt auf und fällt vom Knie an in wenigen weichen, senkrechten Falten nach unten. Die langen Ärmel tragen die drei Frauen unterschiedlich weit hochgeschoben. Ein voluminöses Manteltuch fällt von der einen Schulter herab und wird in weitem Bogen sich bauschend vor dem Bauch herum zur anderen Schulter geführt, von der es den Rücken herabfällt. Besonders auffällig sind die übergroßen Bäusche mit ihren tiefgehenden und gratigen Falten.

⁷⁴ 1.Kor. 13,13. Neben den theol. Tugenden spricht man von den vier Kardinaltugenden; die sind vielfach mit den Erstgenannten in Verbindung gebracht worden. Die Kardinaltugenden waren, anders als die theologischen, bereits in der Antike bekannt. Schon Platon hat diesen Kanon Anfang des 4. vorchristl. Jahrhunderts aufgestellt, und Cicero hat sie 44 v.Chr. im 1.Buch von „De officiis“ benannt und beschrieben: *fortitudo* (die Tapferkeit), *iustitia* (die Gerechtigkeit), *prudentia* (die Weisheit) und *temperantia* (die Mäßigung). Siehe auch LCI 1968-1976, Bd.4, Sp. 364.

An Kanzeln aus dem frühen 17. Jh., z.B. von dem Flensburger Heinr. Ringerink oder seinen Schülern und Nachfolgern in der Region gibt es Vermischungen von theol. Tugenden und Kardinaltugenden. So zeigt die Kanzel (um 1620, wohl von einem Schüler Ringerinks) in der Kirche zu Oeversee, Krs. Schleswig-Flensburg, gleich zehn Reliefs von Tugenden vor Pilastern. (Abb. unter www.nathusius-r.de/Bilder/Deutschland/.../Oeversee.htm)

⁷⁵ Die Gruppe der drei theolog. Tugenden ist ein häufiges Motiv an barocken Kanzeln (LCI 1968-1976, Bd.1, Sp. 352). So hat Heimen diese Dreier-Gruppe ein Jahr später am Retabel in St. Annen ein zweites Mal eingesetzt. Die Beliebtheit dieses Motivs ist auch auf die Legende um die hl. Sophia zurückzuführen. *Sophia* war nach dem Tod ihres Gatten zusammen mit ihren drei Töchtern *Fides*, *Spes* und *Caritas* von Mailand nach Rom gezogen, um dort den Märtyrertod zu sterben. Unter Hadrian (röm. Kaiser von 117-138) waren ihre drei Töchter dann im Zuge der Christenverfolgung hingerichtet worden. Sie selbst war gestorben, nachdem sie die Töchter bestattet hatte (Keller 2005, S.547f).

⁷⁶ Abb. III.4.22. Auf die Differenzierung zwischen *Caritas Dei* (d.i. zum einen die Liebe Gottes, ebenso aber auch die Liebe zu Gott) und *Caritas proximi* (Nächstenliebe) muss hier nicht näher eingegangen werden. Der Evangelist Matthäus nennt als erstes Gebot die Liebe zu Gott und die Nächstenliebe als zweites, das „dem [ersten] gleich“ sei (Mt. 22, 36-40), was so viel bedeutet, „dass die Ernstnahme des ersten sich notwendig in der Praktizierung des zweiten auswirken und bewähren muss; beides ist untrennbar eins“ (Die Bibel 2007, Sp.1443). Das laut LCI „überzeugendste Sinnbild der C. p. wird seit dem 14. Jh. das Kind“ (LCI 1968-1976, Bd.1, Sp.351f), eine Entwicklung, die theologisch auf Mk.9, 36-37 zurückgeht.

Die ovalen Gesichter haben eine ungewöhnlich hohe Stirn über einer schmalen, geraden Nase und etwas puppenhafte Münder. Die Kinnpartien sind nur wenig modelliert und lassen in ihrer ovalen Glätte das Doppelkinn erahnen. Überhaupt bleiben knochige Partien z.B. an Schläfen, Wangen oder Unterkiefern unter Gewebeschichten und straffer Haut verborgen. Welliges Haupthaar fließt mit tief herausgearbeiteten Schwüngen bis in den Nacken herab. Unverkennbar stammen die drei Statuetten nicht nur aus einer Werkstatt, sondern sind vermutlich auch von derselben Hand gefertigt worden. Den beiden äußeren Skulpturen fehlen die Attribute. Bei Fides wären dies z.B. ein Passionskreuz oder ein Kelch. Die angehobenen und zusammengeführten Hände der Figur zwischen F4 und F5 könnten ein Kreuz gehalten haben und so für Fides sprechen. Die ganz rechts stehende Tugendfigur hat ihren rechten Arm leicht angewinkelt, und die rechte Hand scheint einen Gegenstand zu umfassen, der sowohl ein Kreuz als auch der Anker der Spes gewesen sein könnte; der linke Arm hängt am Körper herab. Nur die zentral stehende Caritas ist durch Attribute identifiziert. Die stehende Caritas als Mutterfigur hält ein nacktes Kleinkind auf dem Arm, während ein zweites sich an das etwas vorgestellte linke Bein der Mutter schmiegt.

Standplätze der Eckfiguren sind ausladende Verkröpfungen des profilierten Gesimsstreifens über dem ornamentierten Sockel.⁷⁷ Die so entstandenen Konsolen werden von geflügelten Engelköpfen gestützt. Die Statuetten selbst stehen auf knapp 20 cm hohen Postamenten mit quadratischem Grundriss, deren Seiten von kräftigem Knorpelwerk, knorrigen C-Schwüngen und ineinandergreifenden Ohrmuschelformen bestehen. Teilig vertikal gelängte Ornamentformen, deren Ausläufer sich mit denen der Postamente vereinen, umfassen die Standorte der Eckfiguren wie die Ränder von rundbogigen Nischen. Über den Statuetten gibt es eine blockhafte Verkröpfung des Ornamentfrieses oberhalb der Bildfelder mit den Reliefs. Diesen Verkröpfungen sind Ornamentgebilde angehängt, die zum einen mit ihren gegenläufigen Volutenschwüngen an ionische Kapitelle erinnern, zum anderen, vor allem von der Seite betrachtet, so etwas wie Baldachine bilden, wie wir sie über gotischen Skulpturen kennen. Unter diesen scheinen die Skulpturen in Hattstedt durch den vorgeschobenen Fuß des Kontraposts und durch die leicht vorwärts gerichtete Neigung der Oberkörper aus ihren Nischen hervorzutreten und sich so aus dem Zwang der Tektonik lösen.

⁷⁷ Abb. III,4,23. Der leere Platz des Johannes Baptista zeigt beispielhaft eine der angedeuteten Nischen, vor denen die Eckfiguren ihren Platz haben.

III.4.5.2. Evangelisten auf dem Schalldeckel

Der sechseckige Schalldeckel trägt über jenen vier Ecken, die nicht an der Chorbogengewand anliegen, rund 45 cm hohe Evangelisten-Statuetten.⁷⁸ Sie sind aus Eichenholz und halbplastisch ausgeführt und stehen mit leichtem Hüftknick auf brettgedicken Plinthen auf niedrigen hexagonalen Piedestalen. Mit ihren schlanken Körpern ähneln sie den Tugendfiguren am Kanzelkorb. Auch diese haben kleine, hohe und leicht zur Seite geneigte Köpfe und auffällig große Hände. Gekleidet sind sie mit einer im Brustbereich gerafften Tunika und einem um die Hüften geschlungenen und vom angewinkelten Unterarm gehaltenen faltenreichen, bis zum Boden gehenden Manteltuch. Lukas und Johannes sind bartlos, jugendlich dargestellt. Mit der einen Hand halten sie ein dickes Buch, ein Attribut der Evangelisten. Nur diese beiden haben ihr Symbolwesen bei sich, Lukas den Stier und Johannes den Adler. Eine dritte Figur hält statt eines Buchs eine Schriftrolle im Arm.⁷⁹ Dessen zottiger Vollbart im hageren Gesicht und seine knochigen Hände signalisieren sein höheres Alter.

Der vierte Evangelist fehlt. Jene Statuette, die in großer Höhe auf der rechten Ecke des Schalldeckels, nahe der Kirchensüdwand aufgestellt und darum nur eingeschränkt zu erfassen ist, stellt einen segnenden Christus dar.⁸⁰ Der schmale Kopf mit der markant hohen Stirn, dem gestutzten Vollbart und dem bis auf die Schultern fallenden, gelockten Haar zeigen deutlich die Schnitzhand Heimens. Das mit massigen, tiefen Falten um die Hüfte geschlungene Tuch lässt das rechte Bein knieabwärts unbedeckt.

Der jetzige Standort der Statuette gibt allerdings Rätsel auf. Auf dem Schalldeckel einer Kanzel mit vier freien Ecken sollten vier Evangelisten ihren Platz finden können. Wenn nun in Hattstedt von vier gleichwertigen Plätzen nur drei von Evangelisten gehalten werden, liegt der Verdacht nahe, der vierte Evangelist sei verloren. Sicher scheint mir, dass jene Christusfigur nicht auf den vierten Evangelistenplatz und auf den vielleicht verstecktesten Platz dieser Kanzel gehört. Ob jedoch diese Skulptur die ursprüngliche Bekrönungsfigur ist, muss einstweilen eine offene Frage bleiben.

⁷⁸ Abb. III.4.24.

⁷⁹ Abb. III.4.25

⁸⁰ Abb. III.4.26. gibt einen Eindruck von der heutigen Situation. Die rechte Hand und der emporgestreckte Arm scheinen ergänzt worden zu sein. Unterarm und Hand links fehlen.

III.4.5.3. Die Bekrönungsfigur

Im Scheitelpunkt der Kanzel, dort wo auf dem Schalldeckel die sechs Volutenbügel zu einem sechseckigen Podest zusammenlaufen, steht die Bekrönungsfigur.⁸¹ Heute ist das ein segnender Christus mit der Siegesfahne und auf der goldenen Weltkugel stehend.⁸² Dieses Motiv findet sich mehrfach in Werken Heimens, beim Epitaph Kraißbach etwa oder auch beim Retabel in St. Annen.⁸³ Im Gegensatz zu den empfohlenen Vergleichsbeispielen wirkt der Hattstedter Christus weniger expressiv. Mit 45 cm hat die Statuette zwar annähernd die gleiche Größe wie die Evangelistenfiguren auf den Ecken des Schalldeckels, steht jedoch vergleichsweise aufrecht und ohne den für Heimens Skulpturen so typischen leichten Hüftknick nach vorne auf der goldenen Kugel. Die Figur erscheint hölzern, unbeholfen und ohne jede Siegerpose. Den Kopf fest geradeaus gerichtet ist die segnende rechte Hand bis auf Schulterhöhe angehoben, während der Oberarm fast am Körper anliegt. Die linke Hand hält den offensichtlich ergänzten und übertrieben langen Stab mit der Siegesfahne. Das einzige Kleidungsstück ist ein großes, rechteckiges Manteltuch, das über die linke Schulter geworfen, den Rücken hinab und dann um die rechte Hüfte zum Bauch herumgeführt ist. Das freie Ende des Tuchs ist über den linken Unterarm geschlungen; rechter Arm und Oberkörper der Skulptur bleiben nackt.

Es gibt mehrere Punkte, die es schwer machen, dieses Stück Nicolaus Heimen zuzurechnen. Die geringe Bewegtheit der Figur ist schon angesprochen worden. Während Heimens Christus in Hemme und St. Annen einen sehnig muskulösen Körperaufbau hat, zeigt der Hattstedter kaum Nivellierungen und erscheint eher schwammig. Die ungenierte Zurschaustellung eines dicken Bauches entspricht nicht dem Christusbild Heimens. Verräterisch scheint auch die Art zu sein, wie der Faltenfluss des Gewands realisiert ist. Scharfkantige Falten und tiefe Gräben findet man hier nicht, vielmehr scheint der Stoff teigig im Fluss zu sein. Zu einem dezidierten Urteil zu kommen, ist wegen der Unzugänglichkeit des Objekts nicht möglich.

Vor 1959 hatte eine andere Skulptur diesen Platz inne, die heute in einer Mauer- nische im Altarraum aufgestellt ist.⁸⁴ Diese Figur ist mehr als 100 cm hoch. Sie steht in klassischem Kontrapost mit linkem Standbein, erhobenem rechtem Arm und den gegenläufig gekippten Hüft- und Schulterlinien mit der daraus resultierenden S-Spannung der vertikalen Körperachse. Der linke Fuß hat festen Halt auf einer goldenen Weltkugel, während die rechte Hand auf Kopfhöhe einen Gegenstand gehalten

⁸¹ Abb. III.4.8.

⁸² Abb. III.4.27.

⁸³ Siehe Abschnitt III.1. oder Abschnitt III.5.

⁸⁴ Abb. III.4.28.

haben könnte. Unterleib und Standbein sind von einem in Hüfthöhe bauchig gerafften Tuch verhüllt. Das wie zum Sprung angehobene Spielbein bleibt unverdeckt. Oberkörper und Schultern zeigen die glatte Oberfläche eines ledernen Brustpanzers. Über der Brust erkennt man eine Pektoriale, das Zeichen göttlichen Beistands, und quer über den Oberkörper verläuft das feingliedrige Band eines Wehrgehänges. Diese Statuette darf, wenngleich in diesem Fall flügellos, als Bild des Drachentöters Michael gesehen werden, jenes Erzengels, der nach der biblischen *Offenbarung des Johannes* alles Böse zertreten oder vom Himmel auf die Erde verbannt hat.⁸⁵

Diese Skulptur hat vor 1959 als Bekrönung der Kanzel oben auf der Bügelkrone des Schalldeckels gestanden, bevor ein Restaurator im Zuge seiner Arbeiten an der Kanzel auf die irritierende Größe jener Figur hingewiesen hat.⁸⁶ Gleichzeitig meinte er, „in einer Abseite hinter dem Altar unter diversen Figuren“ eine passendere gefunden und darin „ohne Zweifel die ursprüngliche Aufsatzfigur“ erkannt zu haben.⁸⁷ Diesen Ausführungen folgend sind die Statuetten ausgetauscht worden.

Von wem der Erzengel Michael in der Hattstedter Kirche stammt, ist nicht bekannt. Die Figur scheint auf der Weltkugel stehend und damit wahrscheinlich als Bekrönung konzipiert zu sein. Dafür ist aber in dieser Kirche außer der Kanzel kein adäquater Platz erkennbar.

Wenngleich es im heute bekannten Werk Heimens thematisch keine direkten Vergleiche gibt, spricht einiges dafür, dass der Hattstedter Michael aus dieser Werkstatt stammt. Der senkrechte, an gotische Vorbilder erinnernde Verlauf der bis auf den Boden fließenden Gewandfalten um das Standbein findet sich bei Heimens Figuren mehrfach.⁸⁸ Die großen Falten aus zusammengeschobenen Tunikaärmeln auf den Oberarmen Michaels sind im Werk Heimens sonst nicht bekannt. Dagegen finden die voluminösen, grobfaltigen Lendentücher mit ihren Graten und Gräben bei den Salvator-Darstellungen in Hemme und am St. Annener Retabel ihre Entsprechung in der verschwenderischen Stofffülle über der rechten Hüfte des Michael und kann ein

⁸⁵ Offb 12.7.

⁸⁶ Abb. III.4.29. Kanzel auf einem Foto von 1935.

⁸⁷ Zitiert aus einem Schreiben des „Kirchenmalers und Restaurators“ Franz Dubbick aus Leck, Nordfriesland, an den „Landeskonservator von Schleswig-Holstein“. Das Schreiben ist mit 10.9.59 datiert und ist im Archiv des Landesamts für Denkmalpflege, Schleswig-Holstein abgelegt.

Sowohl in der *Kunsttopographie Schleswig-Holstein* (Beseler 1969, S. 412) als auch im *Dehio ... , Hamburg, Schleswig-Holstein* (Dehio 1994, S. 320) wird die Bekrönungsfigur der Hattstedter Kanzel trotz der 1959 vollzogenen Änderung weiter als St. Michael bezeichnet.

⁸⁸ Vergleiche beispielsweise mit der Figur des Mose am Epitaph Harder in Rendsburg (Abschnitt III.2.5.1.) oder der des Evangelisten Markus in Hemme (Abschnitt III.1.5.1.).

Hinweis auf die Werkstatt Heimens sein. Gleiches trifft auf den kleinen Kopf der Skulptur mit der hohen Stirn, den Augen mit dem geraden Strich des Unterlids und dem hochgewölbten Oberlidbogen sowie auf das bis auf die Schultern fallende lockige Haar zu.

Im Vergleich mit den bekrönenden Christusskulpturen Heimens steht der Michael bis auf einen leichten Hüftschwung eher steif auf der goldenen Kugel.⁸⁹ Der Eindruck mag relativiert werden, wenn man sich den Drachen unter seinem rechten Fuß vorstellt.

Damit wird hier eine versuchsweise Zuweisung der Statuette zum Werk Heimens versucht.

III.4.6. Ornament

Verglichen mit dem überbordenden Ornament des Epitaphs Kraißbach in Hemme ist es an dieser Kanzel zurückhaltend zu nennen. Orthogonal geführte Rahmenleisten geben die Grenzen für die Bildflächen vor. Das Sockel- und das Kranzgesims, gefügt aus zum Teil profilierten Leisten bzw. Brettkanten, lassen nur Raum für schmale Ornamentfriese. Aus der architektonisch bestimmten Struktur von Kanzelkorb und Schalldeckel im Zusammenwirken mit den Bildfeldern und Statuetten ergeben sich die wenigen Flächen, die mit Ornamenten geschmückt werden könnten. An keiner Stelle überwallt das Ornament die von der Tektonik gezeichnete Struktur. So gibt es unter und über jedem Relieffeld einzelne, in sich geschlossene Frieskompartimente. Für Heimen ungewöhnlich ist, dass der Schnitzer hier offenbar gegenläufige Akanthusranken als Vorlage genommen hat. Diese waren in der Antike sowohl in Friesen als auch zur Flächendekoration verwandt und sind von der Renaissance immer wieder aufgenommen worden.⁹⁰ Beim Sockelfeld oberhalb der „Kreuztragung“ mag dem Schnitzer ein solches Rankenmotiv vorgeschwebt haben. Unterhalb des Kaiphasreliefs spielt Heimen eine Variation. Die gegenläufigen Voluten bleiben. Sie schlingen sich aus knorpeliger Mitte nach außen und bringen aus Blattachseln immer Neues hervor, das zu quirligem Ohrmuschelwerk und sich streckenden Perlschnüren wird. Heimen zeigt hier seine kreative Behandlung möglichen Vorlagenmaterials. Aus den Voluten am Beginn der jeweiligen Ranke sind zwei Ohrmuschelformen geworden, die sich mit ihren Außenrändern touchieren und besonders auch durch die beiden Bohrlöcher und durch die winkligen Grate in den Zwickeln zwischen den

⁸⁹ Vergleiche mit dem Epitaph Kraißbach in Hemme (III.1.5.2.) oder mit dem St. Annener Retabel (III.5.8.).

⁹⁰ Als Beispiel siehe die Abbildungen III.4.30.a. und III.4.30.b..

Ohrmuscheln ein Maskaron bilden. In dem schmaleren Fries des Schaldeckels sind die pflanzlich anmutenden Bestandteile des Ornaments konsequent auf alle Flächen verteilt.

Im Sockel des Kanzelkorbs tragen Engelsköpfe die Stützelemente an den Kanzel-ecken. Im Bereich des Architravs hängen Würfelblöcke unterhalb der Verkröpfungen des Gesimses, deren Flächen von Blüten und Radformen geziert werden. Vergleichbares Bauteil am Schaldeckel bilden die vor den Ecken hängenden Neidköpfe.⁹¹

Den oberen Kanten des Schaldeckels sind zwischen den Eckfiguren Versatzstücke aufgestellt. Über eine senkrechte Achse spiegeln sich weite C-Schwünge mit spiralig herauschnellenden Schnörkeln und wulstigen Ohrmuschelformen. Im Zentrum eines jeden dieser Aufsätze finden wir als flaches Relief ein Engelsgesicht. Diese Aufsätze dehnen sich in den Raum und sind nur der Symmetrie unterworfen. Als obere Zierspitze reckt sich eine flache Fiale. Der lockere Rand sowie mehrere Durchbrechungen dieser Schnitzteile fügen sich mit den Rippen der Volutenbügel optisch zum Bild einer lockeren Krone, die über dem Kanzelkorb zu schweben scheint.⁹²

Das zwischen dem ersten und zweiten Rippenbogen stehende Kompartiment ist jenes mit den heute etwas ins Abseits gerückten Wappen des Stifterpaares. Die eigenwillige, ungewöhnliche Form der beiden Wappenschilde erweckt den Eindruck einer eher teigigen Masse, deren Ränder sich zäh zu knorpeligen Ohrmuschelformen gedehnt haben. Die Schilde, deren Härte uns Festigkeit und Schutz im Kampf versprochen, erscheinen bei Heimen teigig aufgeweicht.⁹³ Dazu passt die Gestaltung der Helmdecken, die keinerlei Schutzfunktion zeigen, sondern nur noch Schmuck sind. Aus den lappigen, an zackiges Blattwerk erinnernden Formen werden bei Heimen quellende, fast brodelnde Knorpelzöpfe, die massig, rot und golden unter den kleinen, sonst schmucklosen Helmen hervorquellen.

III.4.7. Polychromie

Hinsichtlich der Polychromie weicht das Erscheinungsbild der Hattstedter Kanzel auffällig von den bisher betrachteten Werken aus der Heimen-Werkstatt ab. Zuerst

⁹¹ Siehe Abb. III.4.31. Unser Wort *Neid*, das weitgehend auf die Bedeutung von *Missgunst* reduziert ist, war ursprünglich weiter gefasst. Das althochdeutsche *nîd* meinte vielmehr *Hass* oder *Feindseligkeit*. Neidköpfen war folglich apotropäischer Einfluss nachgesagt und sie waren darum an Hausgiebeln und Türpfosten oder Ähnlichem angebracht. Trotz ihres heidnischen Ursprungs findet man Neidköpfe auch besonders in romanischen Kirchen. (Duden Bd.7, S. 554 sowie Jahn/Lieb 2008, S.592)

⁹² Siehe auch Abbildung III.4.8.

⁹³ Dazu Abbildung III.4.5.

fällt auf, dass das gewohnte Schwarz des Werkgrunds und des Ornaments fehlt. Stattdessen bildet ein blasses, vielfach lasierend aufgetragenes „Ochsenblut“ die Basisfarbe. Das Ornament selbst ist holzsichtig. Auch die Figuren, seien sie nun Teile der Reliefs oder freistehend, zeigen keinerlei Staffierung. Vergoldungen, wie sie bei Heimen sonst zur Höhung der Ornamentgrate, zur Markierung von Gewandsäumen oder auch Frisuren üblich sind, sind am Ornament der Kanzel nur mit geringer Konsequenz eingesetzt. Dafür sind vertikal und horizontal verlaufende Leisten bei Gesimsen und der Rahmung der Reliefs kräftig mit Gold belegt; ihnen ist damit eine unangemessene Bedeutung beigemessen worden. Dieser scheinbar wenig reflektierte Einsatz von Vergoldung wird m. E. in den Reliefs besonders eklatant, wo ausschließlich Fenster- und Toröffnungen in der Hintergrundarchitektur golden leuchten, wie man es z. B. aus byzantinischen Mosaiken oder aus der Ikonenmalerei kennt, ohne dass dort die dargestellten Personen weniger Beachtung finden. Die handelnden Figuren der Kanzel sind heute holzsichtig. Die Vermutung liegt nahe, dass sich hier der Restaurator wegen starken Anobienbefalls zu einer radikalen Methode gezwungen gesehen hat.⁹⁴



St.-Marien-Kirche in Hattstedt, von Engel gestützte Konsolle
am Sockel des Kanzelkorbs

⁹⁴ Die letzte Restaurierung (Umgestaltung?) der Kanzel ist Ende der 1950er Jahre durch den oben schon erwähnten „Kirchenmaler und Restaurator“ Franz Dubbick unter Begleitung durch das Landesamt für Denkmalpflege in Kiel erfolgt.

III.5. Das Retabel der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithmarschen (1642)

Vorbemerkung

Das folgende Kapitel basiert in Teilen auf Ausführungen der Magisterarbeit des Autors, die dieser im Jahr 2008 an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel vorgelegt hat. Gedanken und Fakten daraus sind hier nicht in jedem Fall besonders gekennzeichnet worden.¹

III.5.1. Der Aufstellungsort

Die Geschichte der heutigen evangelischen St. Anna-Kirche beginnt am Ende des 15. Jahrhunderts. Die Fluten der Eider suchten sich noch unreguliert zwischen einigen flachen Inseln von Schwemmland ihren Weg in die Nordsee, als der Überlieferung nach drei Dithmarscher Bauernfamilien beschlossen, diese Inseln durch Eindeichung zu einem sichereren Lebens- und Wirtschaftsraum zu machen. Sie sollen den Bau einer Kapelle für den Fall gelobt haben, dass ihr gewagtes Vorhaben mit göttlichem Beistand zu gutem Ende geführt werden könnte. So ist nach erfolgreichem Deichschluss auf einer hohen Warft in der Eidermarsch eine der Heiligen Anna geweihte Kapelle errichtet worden.² Die Kapelle war zunächst der Parochialkirche, der Hauptkirche im fünf Kilometer entfernten Lunden unterstellt. Erst 1507 wurde den Stiftern der Kapelle von Papst Julius II. das Patronats- und das Präsentationsrecht und damit das Recht auf weitgehende Eigenständigkeit erteilt; in der päpstlichen Urkunde sind die drei Familien Russe, Heymen und Junge Claus aus dem Geschlecht der Rußbullinger genannt.³ Den zweiten der aufgeführten drei Stifter hat Helene Höhnk als *Heimen Clawes* und als den Urgroßvater des Bildschnitzers *Nicolaus Heimen* erkannt.⁴

1571 ist jener Bau aus rotem Backstein errichtet worden, wie er im Wesentlichen bis heute erhalten ist.⁵ Von diesem Bau zeugt eine Sandsteintafel außen über dem Südportal: „*In Gades Namen hewe wy an tho bowen de Kark tho Sunte Ann. Heimen*

¹ Andresen 2008. Diese unveröffentlichte Hausarbeit ist am Kunsthistorischen Institut der CAU hinterlegt und dort einsehbar.

² Im Jahr 1491 hat man zunächst eine hölzerne Kapelle errichtet, an deren Stelle nach zehn Jahren ein erstes Backsteingebäude getreten ist. Weiteres dazu bei Hadenfeldt 1991, S. 5ff.

³ Rolfs, 1891, spricht von dem *Geschlecht der Rußbullinger* (Hadenfeldt 1991, S. 65f.). Höhnk 1934 benutzt S.13ff. den Geschlechternamen Russeboliger.

⁴ Höhnk 1934, S.42. Gesche Helene Höhnk (1859-1944) kann am ehesten als Heimatpflegerin bezeichnet werden. Sie hat verschiedene Archive in Dithmarschen geordnet und sich ausführlich mit Dithmarscher Familiengeschichten befasst. (Chronik des Amtes Kirchspiellandgemeinde Marne-Land, Husum 1995, S. 293f)

⁵ Abbildung III.5.1.

Clawes Johans Bowmeister tho Sunte Anne. Anno 1571.“ Unterhalb der Inschrift sind das Wappen der Rußbullinger mit den drei Karauschen sowie die Hausmarke des Baumeisters gesetzt. Jener Kirchenbaumeister *Heimen Claus Johann* ist wohl ein Sohn des Kapellenstifters gewesen.

Mit ihrem hohen, über dem Chorraum steil gewalmten Satteldach aus roten Ziegeln und dem schlanken, kupferbeschlagenen Dachreiter ist die kleine Dorfkirche in der flachen Eidermarsch damals wie heute weithin sichtbar.⁶

Im Inneren ist die Kirche ein einschiffiger Saalbau, bei dem das Kirchenschiff eine Länge von 15,60 m und eine Breite von 7,60 m hat. Der Chorraum ist mit der gleichen Breite wie das Kirchenschiff 7,60 m tief mit dreiseitigem Ostschluss.⁷

Der etwa 5 m hohe Kirchenraum wird von einer Holzbalkendecke überspannt, deren Bemalung aus der Mitte der 1950er Jahre sich an Resten barocker Farbigkeit orientiert und die beim Entfernen einer Gipsdecke zutage getreten waren.⁸ Chorraum und Schiff werden durch einen weiten Rundbogen gegeneinander abgegrenzt; dieser Bogen soll schon aus dem 16. Jahrhundert stammen.⁹ Es gibt drei logenartig geschlossene Kirchenstühle (Abb. III.5.2. Ziffern 7, 8 u. 9). Sie stammen in ihrer jetzigen Form wohl frühestens vom Ende des 18. Jahrhunderts und sind den drei Stifterfamilien zuzuordnen.

Abgesehen von insgesamt 30 Tafelbildern an Nord- und Südwand des Chores¹⁰ sind alle Wandflächen, auch der Chorbogen und die Fenstergewände, verputzt und ge-weißt. Die farblosen Scheiben der Kirchenfenster sind bleiverglast. Sie lassen darum reichlich Tageslicht ins Innere der Kirche, was die Wirkung des Altars mit dem Retabel auf den Betrachter eindrucksvoll verstärkt.¹¹ Der Altar steht heute etwa einen Meter vor der weißen Rückwand. Wir können annehmen, dass es sich hierbei um die ursprüngliche Position handelt.

⁶ Abbildung III.5.1.

⁷ Abbildung III.5.2., Maße aus Haupt 1887, Bd. I., S. 64.

⁸ Hadenfeldt 1991, S. 142

⁹ Hadenfeldt, 1991, S. 142

¹⁰ Lt. Chronik der Gemeinde St. Annen stammen 17 Tafeln an der Nordseite von 1651 sowie 13 Tafeln an der Südseite von 1668; Hadenfeldt, 1991, S. 151.

¹¹ Der Begriff *Retabel* kommt aus dem Mittellateinischen. Dort ist *retabulum* die *Rückwand*, die *rückwärtige Tafel*; im Kirchenlateinischen wird daraus *die den Altar abschließende, künstlerisch gestaltete Wand*. (www.wortbedeutung.info am 13.02.2013)

III.5.2. Datierung und Finanzierung

In der „Geschichte der Gemeinde St. Annen“ von Claus Christian Rolfs¹² wird ein knapper Hinweis auf die Umstände gegeben, die nur 71 Jahre nach Errichtung der Kirche einen neuen Altar notwendig gemacht und zu dem Werk Heimens geführt hatten.¹³ Dabei beruft sich Rolfs auf einen Pastor Rachel, der 1642 geschrieben hatte: *Der Altar an sich ist so schlecht, daß auch die Gemeinde von ihrer Armuth ein neues zu machen sich freiwillig erboten hat.* Der neue Altaraufsatz ist demnach nicht über eine Stiftung einer einzelnen Person oder einer Familie finanziert worden, sondern das nötige Geld ist vorwiegend bei den Gemeindemitgliedern, die entsprechend ihren Möglichkeiten für die Aktion spendeten, eingesammelt worden. Dabei sei erwähnt, dass die geplante Investition in einer wirtschaftlich schwierigen Zeit vorgenommen werden sollte. Es ist die Zeit des 30jährigen Krieges. Erst Mitte des Jahres 1627 waren Truppen Tillys auch in Lunden einquartiert gewesen. In jener Zeit waren viele Bürger aus Dithmarschen geflohen, was zu einer Vernachlässigung der Landwirtschaft und zu einer allgemeinen Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage geführt hatte. Hinsichtlich des Dorfes St. Annen wird von wiederholten räuberischen Einfällen mordender und brandschatzender Söldner berichtet.¹⁴ Zwar glaubte Herzog Friedrich III., sein Territorium durch eine hohe Geldzahlung von weiteren Kriegsauflagen freigekauft zu haben. Dennoch hatte die Zivilbevölkerung Dithmarschens stark zu leiden durch Einquartierungen und Versorgung von Söldnern bzw. durch Kontributionen, nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit dem schwedisch-dänischen Krieg um die Vorherrschaft im Ostseeraum (1644 – 1645).¹⁵ In dieser Situation wird es schwer gewesen sein, eine größere Summe für einen neuen Altar einzusammeln.

In den Kirchenrechnungen St. Annens gibt es unter der Jahreszahl 1642 folgenden Vermerk: *Der Bilthauer nebst einem Knecht und Jungen bei mir zu Tische gegahn, als sie den Altar aufgesetzt ... 3 Mk.*¹⁶ Weiter heißt es, dass der

¹² ... der von 1883-1893 Pastor in St. Annen gewesen war (Hadenfeldt 1991, S. 180f.)

¹³ Abbildung III.5.3.

¹⁴ Rolfs 1891 in: Hadenfeldt 1991, S. 75.

¹⁵ Siehe auch Lange 2003, S. 233ff.

¹⁶ So zitiert es C. Rolfs (1891) aus dem Kirchenrechnungsbuch. Bei der verzeichneten Ausgabe von 3 Mk wird es sich vermutlich um Auslagen des Baumeisters / Rechnungsführers handeln. Dabei fügt er ein, dass Gastgeber der Baumeister *Hans Rode* gewesen sei, der möglicherweise auch Kirchenrechnungsführer gewesen ist. (Hadenfeldt 1991, S. 16.) Der genannte Hans Rode ist wahrscheinlich derselbe, für den Heimen 1644 das Epitaph in St. Annen gefertigt hat. (Siehe Abschnitt III.6.)

„Kirchenrechnungsführer ... auch Trinkgeld gab und angels kaufte“.¹⁷ Wie problematisch es gewesen war, die erforderliche Summe für das Honorar des Bildschnitzers zu sammeln, zeigt die Tatsache, dass erst 1644, also zwei Jahre nach Fertigstellung des Retabels, im Kirchenrechnungsbuch der letzte Teilbetrag für das Retabel an Heimen vermerkt ist. Karl Stork hat in einer Liste „archivalischer Quellen zu Klaus Heim“ unter Nr. 10 diesen Vermerk mit dem Namen des Schnitzers in den Kirchenrechnungen zitiert.¹⁸ Wenn auch dieses Blatt heute nicht auffindbar gewesen war, muss als sicher gelten, dass Nicolaus Heimen das 1642 in St. Annen aufgestellte Retabel geschaffen hat. Schließlich hat Stork in der Kirchenrechnung noch einen weiteren Hinweis auf die schwierige Finanzierung des neuen Altarretabels aufgetan. Im Jahr 1645 heißt es: „Der Rechnungsführer gibt dem Pastor eine für die Anschaffung des Altars geborgte Summe (60 M.) mit Zinsen zurück.“¹⁹

III.5.3. Aufbau und Konstruktion

In der Zeit der Gotik entwickelte sich aus einer der Mensa aufgesetzten Altartafel das Flügelretabel, der Wandelaltar. Man hatte der zentralen Bildtafel bzw. dem durch Skulpturen gezierten Schrein Flügelelemente angehängt, die ihrerseits meist beidseitig bemalt oder skulptiert waren und zugeklappt die „Feiertagsfront“ des Retabels verbergen konnten. Im 15. Jahrhundert fing man an, Altarschreine auf ein Podest (ital. predella) zu stellen.²⁰ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist dieser Retabeltyp im deutschsprachigen Raum weit verbreitet. Im ehemaligen Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf begegnen uns noch zahlreiche dieser Flügelaltäre.²¹

Gegen Ende des Jahrhunderts wandelte sich die Form des Retabels, nicht nur in lutherischen Kirchen.²² An die Stelle des Altaraufsatzes mit beweglichen Flügeln trat vermehrt eine offene Schauwand mit einem festen Aufbau. Dabei hatten die

¹⁷ Stork 1937, S. 326. Heimen ist also offenbar auf ein kleines zusätzliches Geschäft vorbereitet gewesen.

¹⁸ Stork 1937, S. 326.

¹⁹ Stork 1937, S. 326, Qu. 13.

²⁰ In den Predellen wurden bald auch Reliquienschreine untergebracht

²¹ Ein Beispiel dieses Retabeltyps finden wir in der St.-Nikolai-Kirche in Kotzenbüll, Eiderstedt. (Siehe Abbildung III.5.4.)

²² Die Reformation hat keine nennenswerten Veränderungen formaler Retabelstrukturen bewirkt, signifikante Neuerungen haben sich dafür im Bezug auf das ikonographische Programm ergeben; bildprägend sind da die Altäre aus der Werkstatt von Lukas Cranach d.Ä. gewesen. Lit: Thulin 1955, Cranach-Altäre der Reformation. – Reinitzer 2006, Gesetz und Evangelium ...

In diesem Zusammenhang können Entwicklungen bei den Reformierten außen vor bleiben. Deren betont schlichte Kirchengestaltungen verzichteten weitgehend auf Bildwerke, die die Wahrnehmung des gesprochenen Worts ungewollt beeinflussen könnten.

Kunsthandwerker besonders den Typ der Ädikula im Blick. Dieser Begriff stützt sich auf jene aus der Antike bekannten und im Zuge der Renaissance neu belebten architektonischen Strukturen aus Sockel, Stützen und aufliegendem Gebälk mit einem Giebel darüber; an die Stelle des Giebels kann eine kleinere Ädikula als Aufsatz treten.²³ Diese Gliederung seines architektonisch festen Aufbaus zeigt das Retabel in St. Annen nur noch versteckt. Heimen hat hier eine neue Form gefunden.²⁴

Das Retabel steht auf der hinteren Kante eines ziegelgemauerten Blockaltars. Dieser hat eine Höhe von 120 cm und ist 193 cm breit und 120 cm tief. Alle senkrechten Flächen des Altars sind verputzt und geweißt. An der Frontseite befindet sich ein 30 cm hohes zweistufiges Podest mit einer Tiefe von 150 cm; es bildet den erhöhten Stand für den Geistlichen. Die Mensaoberfläche ist mit beige-gelben, quadratischen Flachziegeln (18,5 x 18,5 x 4 cm) belegt. An der Rückseite des Altarblocks sind zwei Eichenbohlen, je 25 cm breit und 9 cm stark, in voller Stärke senkrecht eingelassen. Diese Bohlen haben eine Gesamtlänge von 210 cm; sie bilden die Rückenstützen für das Retabel.

Der Altaraufsatz ist in allen wesentlichen Teilen (Rahmen, Ornament, Reliefs, Skulpturen) aus Eichenholz gefertigt und misst von der Mensaoberfläche aus etwa 330 cm in der Höhe bei einer größten Breite von 265 cm. Ein Blick auf die Rückseite bietet eine differenzierte Sicht auf die einzelnen Konstruktionsteile. Tragende Rahmen bestehen aus rund 25 cm breiten und 3,5 cm starken Eichenbohlen. Sie umfassen den etwa 8 cm tiefen Schrein für die zentrale Golgatha-Szene sowie die lediglich um Brettstärke vertiefte Nische für eine Tugendfigur darüber. Die bis zu 67 cm ausgreifenden Seitenhänge können als Rudimente der dem Altarschrein angesetzten Flügel verstanden werden. Sie sind stumpf mit dem Rahmen verdübelt und zusätzlich an der Rückseite durch Riegel versteift.

Über der 53 cm hohen Predella folgt mit einer Höhe von 135 cm das zentrale Bildfeld und darüber ein Aufsatz mit einer Höhe von 68 cm. Die etwa 60 cm hohe Bekrönung bildet den oberen Abschluss. Die vier Abteilungen ruhen jeweils auf 9 cm hohen, profilierten Sockelleisten.

²³ Siehe dazu auch oben bei der Besprechung des Epitaphs Kraißbach den Abschnitt III.1.3. und die Abb. III.1.5. im Bildteil. Zur Entwicklungsgeschichte des Altarretabels siehe auch die Artikel von Joseph Braun S.J. und Helmut Eggert im RDK 1934, Bd.1, Sp. 529-602. Weitere Lit. dort Sp. 439.

²⁴ Vergleiche Abbildung III.5.5.

Nur mit Mühe ist zu erahnen, dass sich Heimen bezüglich der Konstruktion seines ersten Retabels an dem traditionellen Schema der Ädikula orientiert hat. Das wird am ehesten auf der Rückseite des Werks deutlich, wo das technische Rahmengerüst offenliegt; auf der Schauseite spielt es eine bestenfalls untergeordnete Rolle oder ist nur noch andeutungsweise erkennbar.

III. 5.4. Die Predella mit Abendmahlsrelief

Als im späten Mittelalter in den Kirchen Europas Flügelretabel entstanden, um die Bildflächen variieren zu können, kamen gleichzeitig die sogenannten Altarstaffeln oder Predellen auf.²⁵ Um das Öffnen oder Schließen der Retabelflügel problemloser bewerkstelligen zu können, war es hilfreich, wenn das eigentliche Retabel durch ein Sockelbrett gegenüber der Mensaoberfläche etwas angehoben war. Natürlich war dieses Bauteil angemessen bemalt oder skulptiert worden.

Die Konstruktion der Predella in St. Annen besteht aus zwei 134 cm langen und 4,5 cm starken Brettern, die zu einer 53 cm hohen Fläche verbunden sind. Daraus sind das gerahmte Relief mit dem Abendmahlsbild, die Putti oberhalb und seitlich davon sowie das Ornament herausgearbeitet worden.²⁶ Einzelne Ornamenteile sind der Basisfläche aufgedoppelt, um so eine größere Tiefe des Schnitzwerks zu ermöglichen. Links und rechts sind ornamentale Anschwünge aus dem gleichen Holz angefügt, deren oberer Auslauf 42 cm erreicht. Die auf der Mensakante aufliegende Sockelleiste ist dem Basisbrett vorgesetzt und mit diesem verdübelt.

Im Zentrum der Predella steht die als Flachrelief ausgebildete Bildtafel, die Jesu letztes Abendmahl mit seinen zwölf Jüngern am Vorabend seiner Kreuzigung zeigt. Das Bild misst 23 cm x 47 cm und ist von einer schmalen, gekehlten Rahmenleiste umgeben.²⁷ „Dieses Abendmahl markiert den Beginn des Neuen Bundes, der an die Stelle des mosaischen, ausdrücklich vorläufigen (Jer. 31,31-34) und allein auf das Volk Israel ausgerichteten Bundes tritt. Während mit dem Schlachten des Passah-Lamms (Ex.12) die Befreiung des Volkes Israel aus ägyptischer Gefangenschaft beginnt, wird durch Jesu Kreuzestod und seine Auferstehung der endgültige Gottesbund auf Gnade und Vergebung begründet (Mt. 26, 28. Apg. 13, 38-39).“²⁸

²⁵ Laut Duden online stammt das Wort wahrscheinlich aus dem Germanischen. Es ist mit dem deutschen Wort „Brett“ verwandt.

²⁶ Abbildung III.5.6.

²⁷ Alle vier Evangelien des Neuen Testaments schildern dieses Ereignis. Mt. 26, 17-30. Mk. 14, 12-25. Lk. 22, 7-23. Joh. 13, 21-26

²⁸ Andresen 2008, S. 31.

Während der Evangelist Lukas Jesus bei diesem Anlass lediglich von der Anwesenheit seines Verräters sprechen lässt, wird das Johannes-Evangelium sehr viel deutlicher. Es berichtet, dass Jesus seinen Jünger Judas Iskariot vor den anderen Jüngern als seinen Verräter regelrecht enttarnt hat (Lk. 13, 26).

Auf Nikolaus Heims Relief steht der Tisch parallel zum unteren Bildrand. Jesus sitzt zentral hinter der Tafel. Die zwölf Jünger drängen sich rechts und links von ihm. In der Mitte des Tisches steht auf einem Teller das Osterlamm. Nicht die Einsetzung des Abendmahls ist dargestellt worden, sondern der dramatischere Augenblick, in dem Jesus Judas als seinen Verräter identifiziert. Bei Matthäus heißt es:

Und als sie aßen, sprach er: Wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Und sie wurden sehr betrübt und fingen an, jeder einzeln, ihn zu fragen: Herr, bin ich's? ...Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ich's, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagst es.²⁹

Die Aufgeregtheit der zwölf Jünger ist spürbar. Einige beraten sich untereinander. Andere sind aufgesprungen, haben sich fragend Jesus zugewandt. Die Erregtheit und auch Hilflosigkeit spiegelt sich in ihren Gesichtern. An der vorderen rechten Tischecke sitzt der Verräter; dies ist der Platz, der ihm in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder zugewiesen worden ist. Judas blickt ratlos aus dem Bild heraus ins Leere, während die Finger seiner rechten Hand auf die eigene Brust zeigen. Sonst ist nur noch Johannes direkt gekennzeichnet; er hat traditionsgemäß einen Platz links neben Jesus eingenommen. Die hier im Relief wiedergegebene Situation entspricht dem Bericht des Johannesevangeliums. Dort wird Johannes als ein Jünger, den Jesus lieb hatte, apostrophiert. Den veranlasst Petrus, Jesus um die Identifikation des Verräters zu bitten. Weiter heißt es ab Vers 25:

Da lehnte der [Johannes] sich an die Brust Jesu und fragte ihn: Herr, wer ist's? Jesus antwortete: Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe.

Dreizehn Figuren bzw. deren Köpfe drängen sich auf engstem Raum um die gedeckte Tafel. Sie sind neben-, über- und hintereinander gruppiert und werden teilweise durch die Bildränder beschnitten. Trotz der vorgegebenen räumlichen Enge hat der Künstler seinen Protagonisten individuelle Züge zu geben versucht. So verrät die Ausarbeitung der Gesichter eine große Detailfreude. Da gibt es junge Gesichter mit straffer Haut neben hohlwangigen, faltenreichen älteren. Sofern die Männer Bärte

²⁹ Mt 26, 21-23 u. 25

tragen, ist auch da zwischen Kinnbart, Schnauzbart, Vollbart differenziert worden. Johannes, der Jüngste unter ihnen, hat ein bartloses Gesicht. Auch die Fülle des gelockten Haares ist ebenso unterschiedlich wie dessen Länge.

In einem beachtenswerten Missverhältnis stehen die Köpfe zu den entsprechenden Körperpartien. Letztere verstecken sich förmlich hinter und unter den wild zerklüfteten Falten der Gewänder, die sich verschiedentlich bauschen, als bliese gerade ein Windzug durch den Raum. Aus den Gewandfalten recken sich unvermittelt einzelne Hände heraus. Ähnliches erkennt man in der Ausarbeitung des rechten Arms von Judas. Tiefe Gewandfalten verlaufen ihm von der rechten Schulter und über den rechten Arm diagonal zur Hüfte und verdecken jede mögliche Körperhaftigkeit dieser so bedeutsamen Vordergrundfigur. Ähnlich unvermutete Unbeholfenheit offenbaren die Platte mit dem Passahlamm und die beiden runden Brote daneben auf dem Tisch.

All das führt zu dem Schluss, dass hier mehr als nur eine Hand am Werk gewesen sein muss. Der Meister hat, nachdem die Köpfe gesetzt waren, die weitere Gestaltung einem Gesellen oder sogar einem Lehrjungen überlassen.

Auch wenn die Entlarvung des Verräters in manchen Darstellungen des Abendmahls im Mittelpunkt steht, fehlen doch nie das Brot und der Kelch mit dem Wein als Hinweise auf die Eucharistie. Auffällig ist, dass in diesem Relief der Kelch fehlt. Es ist schwer vorstellbar, dass dieses Versäumnis der Heim-Werkstatt im Rahmen eines sonst konsequent protestantischen Retabels etwas anderes als ein Versehen ist. Möglicherweise sind auch hier die oben angesprochenen Hilfskräfte am Werk gewesen und haben die in der Vorlage vorhandene kleine Trinkschale für entbehrlich gehalten.

Als Vorlage hat Heimen ein Stich gedient, den der Kupferstecher Jan Sadeler I. nach einem verlorenen Gemälde von Pieter Candid gefertigt hatte.³⁰ Die Platte ist undä-

³⁰Siehe Abbildung III.5.6b. Jan Sadeler I. war ein 1550 in Brüssel geborener Kupferstecher, der wahrscheinlich 1600 in Venedig gestorben ist. Er war früh nach Antwerpen gegangen und seit 1572 dort als Kupferstecher Mitglied der St. Lukas-Gilde. Hier bekam er auch Kontakt zu einflussreichen Kreisen der niederländischen Reformation und wurde zum vielbeschäftigten Illustrator religiöser Schriften. Jan war einer der produktivsten aus einer großen Familie flämischer Künstler. Es waren drei Generationen von Kupferstechern und Radierern, die geschäftstüchtig ihre Werke meist selbst publizierten. Jan Sadeler I. hat beispielsweise auch in Köln und Frankfurt a.M. gearbeitet.

Unter dem bayerischen Kurfürsten Wilhelm V., hat Jan Sadeler ab 1588 zusammen mit seinem jüngeren Bruder Raphael Sadeler I. und seinem Neffen Aegidius Sadeler II. mehrere Jahre in München eine Werkstatt betrieben, bevor alle drei zunächst nach Venedig und von da an den

tiert, wird jedoch wohl im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in München entstanden sein. Sie misst 262x395 mm.

In der Überschrift steht der Titel: COENA DOMINI .

In der Unterschrift wird die entsprechende Stelle aus dem Lukasevangelium (22, 14-15) zitiert: ET CUM FACTA ESSET HORA DISCUBUIT & DUODECIM APOSTOLI CUM EO : ET AIT ILLIS. DESIDERIO DESIDERAVI HOC PASCHA MANDUCARE VOBISCUM ANTEQUAM PATIAE

Klein darunter steht, gewissermaßen die Signatur: *Petrus Cand: pinx: Joan: Sadeler scalps:*³¹

III.5.5. Golgatha, die zentrale Szene des Retabels

Das strukturelle wie auch inhaltliche Zentrum des Retabels bildet eine volkreiche Kreuzigungsszene. Dafür hat Nicolaus Heimen ein rundbogiges Fenster von 104 cm x 80 cm in die tragende Retabelwand geschnitten und dahinter eine Art Schaukasten montiert, wie dies bei skulptierten Wandelaltären seit der Gotik unvermeidlich war. Damit hat Heimen sich die Möglichkeit geschaffen, die Szene wie in einem Diorama in mehreren Ebenen zu gestalten.³²

Mitten in diesem Arrangement stehen die drei Kreuze mit den Körpern von Jesus und den beiden Schächern und überragen alles andere formatfüllend bis in den oberen Rundbogen hinein. Im Vordergrund stehen auf dem schmalen Gesims oberhalb der Predella die beiden vollplastischen Figuren der Mutter Maria links und des Jüngers Johannes auf der anderen Seite. Den Hintergrund bildet schließlich ein flaches Relief mit zahlreichen offenbar weniger wichtigen Begleitfiguren. Zwischen den beiden Standfiguren von Maria und Johannes sitzt auf niedrigem Podium die heilige Anna, ohne erkennbaren Bezug zum Geschehen in ihrem Rücken.³³

Hof des kunstsinnigen Kaisers Rudolf II. nach Prag weitergezogen sind. (The Grove Dictionary of Art, www.groveart.com (14.11.2007.)

Kontakte der Gruppe zu Pieter Candid und Hans von Aachen scheinen sicher. Candid war 1586 an den Hof Wilhelms V. gekommen und ist bis zu seinem Tod 1628 in München geblieben. Hans von Aachen ist möglicherweise um 1601 mit den Sadelers nach Prag gezogen. Aegidius S. hat dort 1603 einen Stich von Kaiser Rudolf II. nach einem Gemälde von Hans von Aachen gefertigt. (Biller/Rasp 2005 S. 30 und S. 395.)

³¹ Bartsch 1978 - , 70, Part 1, S. 219.

³² Abbildung III.5.7.

³³ Siehe dazu Abschnitt III.5.5.4.

III.5.5.1. Die drei Kreuze

Nahe an das Hintergrundrelief herangerückt und parallel zur vorderen Unterkante stehen bei diesem Bild die drei Kreuze. Sie sind alle gleich schmucklos aus sauber gesägten und geglätteten Holzleisten gefügt. Der Aufbau dieser Szene hält sich an ein Schema, das auf den betreffenden Textpassagen in den kanonischen Evangelien fußt.³⁴ Es gibt dafür eine bis ins frühe Mittelalter zurückreichende Bildtradition. Beispielhaft sei hier eine Miniatur aus dem *Codex Egberti* angeführt.³⁵ Im Mittelpunkt steht das goldene Kreuz des Triumphes mit dem nimbierten (nicht dorngekrönten) Christus in bemerkenswert lockerer Haltung und wie zum Flug ausgebreiteten Armen, gleichzeitig aber auch mit den Nagelpunkten an Händen und Füßen. Daneben sind Begleitfiguren arrangiert, wie sie in den Evangelien erwähnt werden: je ein weiteres Kreuz links und rechts mit den beiden Schächern, ganz links die Marien und rechts der Evangelist Johannes, ferner Stephaton mit dem Essigschwamm und die um Jesu Rock wüfelnden Schergen unter dem Kreuz. Darüber steht die sich verdunkelnde Sonne, die dem Nachtgestirn, dem Mond, den Platz räumt.

In St. Annen hängen die Körper der drei Hingerichteten weitgehend in der oberen Bildhälfte und damit deutlich über den Hintergrundfiguren. Alle drei haben langes, welliges und schulterlanges Haar. Sie sind bis auf locker geschlungene Lendentücher, deren Enden jeweils von der linken Hüfte herabhängen, unbekleidet. Die sehnigen, drahtigen Körper zerren schwer an den Armen. Die Füße können sich auf keinem Suppedaneum abstützen, die Knie sind leicht angewinkelt. Sorgfältig und präzise hat der Schnitzer Knochen, Muskelgruppen und Sehnen erfasst. Die Gesichter der beiden Schächer Dysmas und Gestas kann man nicht als von Schmerzen verzerrt beschreiben; ebenso wirken die Körperhaltungen nicht gequält. Sie zeigen eher die Erschöp-

³⁴ Im Neuen Testament finden sich unterschiedliche Bezeichnungen für jene beiden, die mit Jesus gleichzeitig gekreuzigt worden waren: Mt 27, 38 und Mk 15, 27 – „zwei Räuber“, Lk 23, 32 – „zwei Übeltäter“, Joh 19, 18 – „zwei andere“.

³⁵ Der Codex Egberti ist ein Perikopenbuch, das vielleicht auf Betreiben, sicher aber für den Trierer Erzbischof Egbert (977-993) wohl in der Malerschule Reichenau angefertigt worden ist. Dabei ist der Text mit 60 Miniaturen reich bebildert worden. Die hier gezeigte Abbildung III.5.8. gibt nicht nur simultan in der oberen Hälfte Jesu Weg zur Richtstätte und den das Kreuz tragenden Simon von Kyrene wieder, es ist auch in der unteren Hälfte eine „erweiterte“ Kreuzigungs-Darstellung. (LCI 1968-1976, Bd.2, Sp.628) Außer den drei Kreuzen finden sich die drei Marien und der Evangelist Johannes am linken bzw. rechten Bildrand. Zwei weitere Szenen sind unter dem mittleren Kreuz angesiedelt: Stephaton reicht Jesus den Essigschwamm und das Würfelspiel um Jesu Rock unter dem Kreuz. (www.bistum-trier.de/cgi/editoroffice) Daraus Abbildung III.5.8.

fung durch den langen Todeskampf, der sich dem Ende nähert.³⁶ Für Jesus scheint der Kampf beendet. Sein dornengekrönter Kopf ist ihm auf die rechte Schulter gesackt, die Augen sind geschlossen. Indem der Kopf in Richtung des neben ihm gekreuzigten Dysmas gewandt ist und mit der damit verbundenen leichten Rechtsdrehung des Körpers wird eine Form der Zuneigung, eine Art Mitgefühl mit jenem signalisiert, der sich wenig vorher als reuig erwiesen hatte und dem Jesus die gemeinsame Ankunft im Paradies verheißen hatte.³⁷

Nicht nur Jesus, sondern auch die beiden Schächer sind mit Nägeln ans Kreuz geschlagen worden. Letztere sind auch im 15. / 16. Jahrhundert in Werken der bildenden Kunst eher mit Stricken an Balken und Stamm des Kreuzes gebunden.³⁸ Heimen greift auf den älteren Typus zurück: Die leicht versetzten Füße der beiden sind mit jeweils zwei Nägeln am Kreuzesstamm fixiert.³⁹ Dagegen hat sich der Schnitzer bei der Christusfigur am Dreinageltyp orientiert, wie er seit Ende des 13. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum üblich geworden ist.⁴⁰ Möglicherweise hat Heimen bei der Christusfigur ein Kupferstich von Philips Galle inspiriert; die Übereinstimmungen vor allem hinsichtlich der Körpersprache bei Galle und Heimen sind auffällig.⁴¹

Das Dreieck spielt in der christlichen Kunst über einen langen Zeitraum eine besondere Rolle. Für die vier Gliedmaßen der vorwiegend als Begleitpersonen gesehenen Schächer waren auch vier Nägel vorgesehen. Im Gegensatz dazu wird Jesus, der *Χριστός*, also der Gesalbte, der Messias, mit nur drei Nägeln gekreuzigt. Das gleichzeitige Dreieck gilt in der christlichen Kunst von jeher als Symbol der Trinität; die drei

³⁶ Dysmas war jener Schächer, der rechts neben Jesus gekreuzigt worden war und später für heilig erklärt worden ist. Die Namen der beiden nennt das apokryphe Nicodemus-Evangelium im 10. Kapitel der Pilatus-Akte (Schindler 1988, S. 509). Siehe auch Keller 2005, S. 181 u. 273. Der Name Gestas ist auf einer aus dem 8. Jh. vom Sinai stammenden Ikone (fragmentarisch erhalten) gefunden worden. (LCI 1968- , Bd. 4, S. 57)

³⁷ Lk 23, 40-43.

³⁸ Frühe Beispiele dafür zeigen der Passionsaltar aus dem Jahr 1403 von Conrad von Soest in der evangelischen Stadtkirche zu Bad Wildungen (Wildungen-Altar) (Abb. III.5.9.) oder auch die Mitteltafel des 1491 entstandenen Passionsaltars von Hans Memling für die Greveradenkapelle im Dom zu Lübeck. Dieser hängt heute im St.-Annen-Museum in Lübeck. (Abb. III.5.10.) Eine ganze Reihe vor allem niederländischer Stiche hat zur Verbreitung dieses Kreuzigungstypus beigetragen. Da ist zum Beispiel ein Stich von Johann Sadeler I. zu nennen, der 1580 nach einem Gemälde von Maerten de Vos entstanden ist, oder auch ein Blatt von Ägidius Sadeler II. aus dem Jahr 1590 nach einem verlorenen Gemälde von Christoph Schwarz. (Abb. III.5.11a. und 11b.).

³⁹ Beispielhaft dafür ist ein undatierter Stich von Philips Galle, auf dem die Füße der Schächer ähnlich wie bei Heimen an den Kreuzstamm genagelt worden sind. Siehe Abb. III.5.12.

⁴⁰ LCI 1968-1976, Bd. 1, Sp. 552f.

⁴¹ Siehe dazu die Abbildungen III.5.7. und III.5.13.

Kreuzesnägel, zwei durch die beiden Hände, einer durch die Füße, bilden dieses Dreieck.⁴²

III.5.5.2. Die freistehenden Skulpturen unter dem Kreuz

Maria, die Mutter Jesu und der Evangelist Johannes, der sich selbst als den Jünger bezeichnet, *welchen Jesus lieb hatte* (Joh 13,23), sind die geläufigsten Begleitfiguren unter dem Kreuz Jesu. Man kennt diese Komposition z.B. von Jan van Eycks um 1430 entstandenem Gemälde in der Gemäldegalerie, Berlin⁴³ oder auch von zahlreichen Triumphkreuzgruppen. Entsprechend zahlreich sind grafische Darstellungen dieses im frühen Mittelalter entstandenen Bildtypus. Eine weitere Begleitfigur, gelegentlich auch alleine, ist Maria Magdalena, wie sie mit besonderem Trauergestus am Fuß des Kreuzes kniet und dieses mit den Armen umschlingt. Die Evangelien des Neuen Testaments sprechen von *vielen Weibern, die [der Kreuzigung] von ferne zusahen*, und offenbar zum engeren Kreis um Jesus gehört hatten. Bei Matthäus (Mt 27, 55f) sind, ähnlich wie bei Markus (Mk 15,40), namentlich verschiedene Marien, nicht jedoch die Mutter Jesu genannt. Nur im Johannes-Evangelium wird die Mutter Jesu benannt und daneben ihre Halbschwester, Maria Kleophas sowie Maria Magdalena und Jesu Jünger Johannes aufgezählt (Joh. 19, 25f.).⁴⁴

Das Retabel in St. Annen zeigt uns nur die Mutter Jesu und den Jünger Johannes (Evangelista) als im Vordergrund stehende Figuren auf ihren traditionellen Plätzen. Maria auf der rechten, der hierarchisch höherwertigen Seite Christi, ist 40 cm und Johannes auf der anderen 45 cm hoch. Beide sind mit der bis zum Boden reichenden Tunika bekleidet und dem bei Maria über die linke, bei Johannes über die rechte Schulter geworfenen Manteltuch. Auffällig ist die bis auf die Haltung des Kopfes symmetrische Aufstellung und Durchformung der beiden Skulpturen.

⁴² LCI 1968-1976, Bd. 1, Sp.525ff. Die Symbolkraft der Drei zeigt sich in der Bibel an mehreren Stellen. Man denke nur an die beim Propheten Daniel erzählte Geschichte von den drei Jünglingen, die von Nebukadnezar im Feuerofen hingerichtet werden sollten und durch die Einwirkungen eines Engels gerettet wurden (Dan. 3, 1-30). Ein anderes Beispiel steht in Gen. 18, 1-15. Dem bislang kinderlosen Ehepaar Abraham und Sara, beide im Greisenalter, wird von drei plötzlich erschienenen Männern die Geburt eines Sohnes prophezeit. Die Geschichte beginnt mit dem Satz: *Und der HERR erschien ihm [Abraham] im Hain Mamre, während er an der Tür seines Zeltes saß, ...* Damit ist klar: Hier erscheint und wirkt der dreieinige Gott.

⁴³ Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, um 1430, Leinwand von Holz übertragen, 43x26 cm. Siehe Abb. III.5.14.

⁴⁴ Zu den verschiedenen Marien und zu den legendenhaften Verbindungen zwischen ihnen siehe bei Keller 2005 unter den jeweiligen Namen oder auch Ökumenisches Heiligenlexikon (Schäfer 1999-2006).

Marias in Schulterhöhe ausgebreitete Hände können einerseits als Klagegestus gelesen werden, sind jedoch in gleicher Weise Orantenhaltung, Geste des Empfangens. Der Gesichtsausdruck Marias verrät mit dem nach innen gekehrten Blick kaum noch etwas von lauter Trauer oder wildem Schmerz. Sie ist auch nicht jene Maria, die unter dem Eindruck von Jesu Leiden zusammenbrechen könnte. Sie scheint vielmehr trotz der äußerlich schrecklichen Situation gefasst zu sein in dem Vertrauen darauf, dass mit dem Kreuzestod ihres Sohnes eine göttliche Fügung abläuft; und die verheißt den sündigen Menschen Gnade, die Maria auch für sich erbittet.

Johannes war nicht nur Jesu Lieblingsjünger, er gilt auch als Sohn der Maria Salome, einer Halbschwester von Jesu Mutter, und wäre damit ein Vetter Jesu gewesen.⁴⁵ Bei aller oben angedeuteten Symmetrie, die primär der konzeptionellen Struktur des Retabels folgt, gibt Johannes letztlich ein anderes Bild ab. Wie üblich jung und bartlos dargestellt, scheint er die gleiche Geste wie Maria mit seinen Händen zu vollführen. Seine Rechte ist allerdings nur zum Teil geöffnet und offenbart noch Unsicherheit. Auch sein Blick ist eher fragend und ängstlich zu Jesus emporgerichtet, als ob er noch nicht recht begriffen hätte, was da geschehen ist. Möglicherweise hat Heimen bei dieser Figur auch an Jesu letztwillige Verfügung gedacht, nach der Johannes die Fürsorge für Maria aufgetragen worden ist.⁴⁶

III.5.5.3. Das Hintergrundrelief (Abb. III.5.15.⁴⁷)

Die hinterste Ebene bildet ein Relief mit allerhand Volk. Da sehen wir behelmte römische Legionäre, Kriegsknechte, teils heftig gestikulierend, teils heraneilend, auch unter den Kreuzen sitzend. Männer, Frauen und Kinder sind gekommen. Mehrere weinen und klagen mit ausgebreiteten Armen, den Blick zu den Gekreuzigten emporgerichtet. Andere scheinen fassungslos oder gucken ungläubig. Heimen orientiert sich an Darstellungen mit „volkreicher Kreuzigung“, wie sie auf den oben angesprochenen Gemälden und Kupferstichen gezeigt werden.⁴⁸ Dabei finden wir die römischen Legionäre, zu Fuß und zu Pferd, ebenso wie die um das Gewand Jesu

⁴⁵ Keller 2005, S. 427.

⁴⁶ Weitergehende Interpretationen von Joh 19. 26-27, dass z.B. dem Evangelisten quasi als dem Stellvertreter der ganzen Kirche besondere Fürsorge gegenüber der Mutter Maria übertragen worden seien, bleiben hier unberücksichtigt (Die Bibel 2007, S. 1601).

⁴⁷ Bei dem Foto des freigestellten Hintergrundreliefs handelt es sich um eine Aufnahme der Restauratorin während ihres Arbeitsprozesses (1954-56).

⁴⁸ Abbildungen III.5.9. – III.5.12.

würfelnden Kriegsknechte oder spottende Juden. Auch jener Stephaton, der Jesus den Essigswamm gereicht haben soll, fehlt nicht und ebenso wenig der nach der Legende nahezu erblindete römische Zenturio Longinus, der dem gestorbenen Jesus mit seiner Lanze in die Seite sticht (Joh. 19, 34) und der durch einen herabfallenden Blutstropfen wieder sehend wird.⁴⁹ Auch der Hauptmann der Wachmannschaft gehört dazu, der Jesus nach dessen Tod als Gottes Sohn erkennt (Mt. 27, 54). Einige dieser Motive greift Heimen auf, reduziert sie jedoch eher auf Andeutungen. Am ehesten ist jene Frauenfigur zu identifizieren, die seitwärts mit vorgestreckten Händen auf dem flachen Hügel hinter dem Kreuz Jesu kniet. Diese Haltung sowie ihr üppiges Gewand, das engelhafte Gesicht und das über die Schultern herabgleitende Lockenhaar sind ikonographische Hinweise auf eine Maria Magdalena; diese hat ohne Zweifel eine herausragende Position unter den in den biblischen Quellen in diesem Zusammenhang genannten Personen. Und dann ist da jener römische Legionär, der wenig rechts von Maria Magdalena steht, also unmittelbar bei dem Kreuz Jesu. Er trägt über der langärmeligen Tunika einen Brustpanzer mit einem Schurz aus Lederstreifen, dazu Stiefel und Beinschienen und auf dem Kopf einen Helm mit üppiger Straußenfederzier. An seiner linken Seite hängt sein Schwert am Gurt. Die Figur steht dem Betrachter zugewandt, die linke Hand ist deklamierend ausgestreckt und der offene Mund scheint dem Betrachter etwas zuzurufen. Wir haben mit ihm vielleicht jenen römischen Hauptmann vor uns, der nach Jesu Tod und dem darauf folgenden Erdbeben begriffen und verkündet hat: „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!*“ (Mt 27.54, auch Mk 15. 39). In der rechten unteren Ecke der Tafel klingt die Episode mit den Würfelspielern an, die um Jesu Rock wetten.

Für die Fläche des rückwärtigen Reliefs hat Heimen vier Brettstücke vertikal miteinander verbunden. Die Breite der Bretter ist so bemessen, dass die Stoßfugen von den davor aufgestellten drei Kreuzen verdeckt werden; die Abbildung III.5.7. verdeutlicht das. Natürlich wird der Blick des Betrachters zunächst auf die drei Kreuze und dann auf die Assistenzfiguren gelenkt. Die Reliefplatte im Hintergrund liefert Beiwerk und ist entsprechend angelegt. Jene Bereiche, die im fertig aufgestellten Diorama von zwei Vordergrundskulpturen verdeckt werden, bleiben leer. Die Figuren des Reliefs sind in den vorderen, unteren Bereichen besonders kunstvoll und mit größter Tiefe ausgearbeitet; das betrifft vor allem die Gestalten in den unteren Ecken des Reliefs sowie die Maria Magdalena und den Hauptmann. Neben meisterhaften

⁴⁹ Die Namen Stephaton und Longinus werden nicht im Neuen Testament genannt, sondern in der Legenda aurea (Voragine o. J. S. 131f.) bzw. im apokryphen Nikodemus-Evangelium (9, 4).

Darstellungen erkennt man kindlich unbeholfene. Wo Gesichter, Arme, Hände einzeln und in der Beziehung zueinander schnitztechnischen Versuchsobjekten gleichen, wo motivische Details wie seitwärts ausgestreckte Arme, geöffnete Hände mit abgespreiztem Daumen, geneigte Köpfe mit geöffneten Mündern und gebohrten Augen sich stereotyp wiederholen, entsteht der Eindruck, dass hier, wohl auch wegen des großen Abstands zwischen Retabel und Kirchenbank, Lehrjunge oder Geselle arbeiten durften.

Die Benennung der Maria Magdalena im Kreis der Relieffiguren macht auf den ersten Blick am wenigsten Probleme, zu geläufig ist das Motiv der unter dem Kreuz knien- den und den Kreuzesfuß mit ihren Armen umschlingenden Figur. Genaueres Hinsehen lässt Fragen aufkommen.

III.5.5.4. Die Heilige Anna oder Maria Magdalena?

Maria Magdalena ist christologisch eine bedeutsame Erscheinung. Sie ist jene Frau, wohl aus Magdala in Galiläa stammend, der Jesus sieben böse Geister ausgetrieben hatte und die sich daraufhin ihm und seinen Jüngern angeschlossen hatte (Lk 8.2). Sie war zweifellos die Bedeutendste unter den Frauen in Jesu Gefolge. Maria Magdalena ist nicht nur namentlich genannte Zeugin von Jesu Kreuzigung (Mt 27.55f; Mk 15.40f; Joh 19.25) und der Bestattung seines Leichnams (Mt 27.61; Mk 15.47), sie ist auch mit die Erste am leeren Grab (Mk 16.1ff) und die Erste, der der Auferstandene begegnet ist. (Joh 20.11ff). Und sie überbringt den zunächst noch ungläubigen Jüngern die Botschaft von Jesu Auferstehung (Lk 24.9ff) und steht damit als erste Frau im Rang der Apostel.⁵⁰

Die Geschichten um diese Frau aus dem engsten Umfeld Jesu haben abendländische Künstler früh gereizt. Schon Anfang des 12. Jahrhunderts gibt es Abbildungen der Maria Magdalena. Dabei tritt sie vorwiegend in Begleitung der anderen Marien auf. Ihr individueller Trauergestus als Einzelfigur am Fuß des Kreuzes ist Maria Magdalena

⁵⁰ Im Verlauf der Überlieferungsgeschichte ist das Bild dieser Maria Magdalena ebenso mit der Maria aus Bethanien, der Schwester von Martha und Lazarus, verschmolzen (Lk 10.38ff und Joh 11.1ff) wie besonders mit der namenlosen Sünderin, die Jesus im Haus eines Pharisäers mit ihren Tränen der Reue die Füße netzt und dann mit ihren Haaren abtrocknet, die Jesus die Füße salbt und schließlich von ihm Vergebung ihrer Sünden ausgesprochen bekommt (Lk 7.36ff). Von Maria Magdalenas missionarischer Tätigkeit und ihrem Leben als einsiedlerische Büsserin berichtet ausführlich die *Legenda aurea* (Voragine/Laager o.J., S. 226ff u. 234ff). Gregor der Große hat schließlich gegen Ende des 6. Jahrhunderts die Verschmelzung der drei Frauen zu einer für die Kirche herausragenden Person sanktioniert (LCI 1968-1976, Bd.7, Sp.516).

erst seit dem 14. Jahrhundert zugewachsen.⁵¹ Als ein markantes Beispiel dafür soll hier die von Hans Memling allerdings erst Ende der 1460er Jahre geschaffene Mittel-tafel des Triptychons für den Abt Jan Crabbe angeführt werden.⁵² Dieses Motiv der Maria Magdalena ist im 16. Jahrhundert in der darstellenden Kunst der Niederlande z. B. von *Maerten de Vos* oder *Frans Floris* verschiedentlich aufgegriffen worden. Kupferstecher wie *Philips Galle* oder Mitglieder der weitläufigen und geschäftstüchtigen Familie *Sadeler* haben mit ihren Stichen auch im Norden Deutschlands für eine weitgehende Bekanntheit dieser Bildfindungen gesorgt. All das verdeutlicht den Stellenwert, den Maria Magdalena in der biblischen Exegese und deren Rezeption durch die darstellende Kunst einnimmt.

Da muss die in Nicolaus Heimens Kreuzigungs-Darstellung in den Bildhintergrund „verschobene“ Maria Magdalena Befremden auslösen. Die nämlich befindet sich nicht wie die Mutter Jesu und der Jünger Johannes unter dem Kreuz. Sie kniet nicht am Fuß des Kreuzes und umfasst dieses auch nicht. Vielmehr reckt sie ihre Arme *hinter* dem Kreuz vor. Aus der krampfhaften Umklammerung des Kreuzesstamms ist ein Gebetsgestus mit vorgestreckten Armen und aneinander gelegten Handflächen geworden, und statt mit verhärmtem Gesicht mit dem Gekreuzigten mitzuleiden, sucht ein unbefangenes, jugendliches Gesicht aus dem Hintergrund den Blickkontakt mit dem Betrachter. Kaum vorstellbar ist, dass Heimen die Maria Magdalena eher als eine Nebenfigur gesehen hat.

Natürlich hat Heimen bei den Entwürfen zu seinen Schnitzwerken Stiche als Vorlagen genommen. Der heutige Zustand des St. Annener Kreuzigungsbilds hat drei Vordergrundfiguren. (Abb. III.5.7.) Ein Stich von *Raphael Sadeler I.*, 1603 nach einer verlorenen Zeichnung seines Landsmanns *Maerten de Vos* gestochen, zeigt eine vergleichbare Komposition (Abb. III.5.17). Allerdings macht in St. Annen die Patronin der Kirche, die Heilige Anna, der Maria Magdalena den Platz streitig.⁵³ Gelegentlich sind

⁵¹ Keller 2005, S. 429.

⁵² Siehe Abb. III.5.16.

⁵³ Anna und ihr Ehemann Joachim waren die Eltern Marias; Anna ist demnach Jesu Großmutter. Sie ist keine Figur der kanonischen Evangelien. Vielmehr ist ihre Geschichte im Protoevangelium des Jakobus (Schindler 1988, S. 413ff.) und in verschiedenen Legenden, z.B. der *Legenda aurea* (Voragine/Laager o.J., S. 429ff) aufgeschrieben und spielt von da her eine Rolle in der Geschichte des Lebens der Maria. Nach der Trinubium-Legende ist Anna nach dem Tod ihres ersten Ehemannes Joachim noch zwei weitere Ehen mit Kleophas und mit Salomas eingegangen. Auch aus diesen beiden Ehen soll je eine Tochter Maria hervorgegangen sein. Diese beiden tauchen in Jesu Leidensgeschichte als Begleiterinnen der Mutter Jesu auf. In der Kunst bildet Anna oft den Mittelpunkt der „Heiligen Sippe“, der nächsten Verwandtschaft von Jesus. Im 14. Jahrhundert entwickelte sich das Motiv der „Anna selbdritt“, vielfach als Andachtsbild konzipiert. Es zeigt vielfach die matronenhafte Anna mit

Zweifel daran formuliert worden, ob es sich bei der Sitzfigur wirklich um eine Anna handelt, ob nicht der auf der Seite ihres Podiums beigeschriebene Name späteren Datums sein könnte. Fakt ist, dass Heimen der Figur einen hervorgehobenen Platz eingeräumt hat.⁵⁴ Sie sitzt mit aneinander gelegten Handflächen im Gebet versunken auf niedrigem Podium mitten auf der Gesimsleiste zwischen Predella und Hauptgeschoss und damit direkt unterhalb des Kreuzes Jesu. Sie ist bis an die vorderste Kante der Kreuzigungsszene vorgezogen, so dass ihre Unterschenkel und die nackten Füße aus der Umfassung des Kreuzigungs-Dioramas, also aus dem eigentlichen Bild herausragen und über das Gesims herabhängen. Auf Annas linkem Oberschenkel liegt ein dickes, aufgeblättrtes Buch. Außerdem liegt an ihrer rechten Seite mit auf dem Podest ein Totenschädel mit gekreuzten Knochen.

Das Gewand der Skulptur unterscheidet sich nur marginal von dem der Maria. Beide tragen über der langärmeligen und bis zum Boden reichenden Tunika mit goldgesäumtem Halsausschnitt das faltenreiche Manteltuch mit ebenfalls goldenen Säumen. Beide haben auch ihr Manteltuch vom Nacken über Hinter- und Oberkopf gezogen. Bei Maria wird so das gesamte Haupthaar bedeckt, während bei Anna seitlich goldfarbenes, mehr als schulterlanges, lockiges Haar herausquillt. Während Maria glattes, flaches Schuhwerk trägt, sind Annas Füße nackt. Besonders die beiden Gesichter machen deutlich, dass der Schnitzer nicht nach einem Stereotyp gearbeitet, sondern den beiden Frauen individuelle Gesichter gegeben hat. Marias rundliches Gesicht mit Ansatz eines Doppelkinns und ihr Hals sind von faltenfreier Haut überspannt. Dagegen hat Anna härtere, wohl auch gramvollere Züge. Die leicht faltige Stirn und die hervortretenden Wangenknochen wie auch die sich abzeichnenden Schlüsselbeine und die Sehnen am Hals lassen sie älter wirken. Nimmt man nur diese physiognomischen Unterschiede, könnten wir es hier mit Mutter und Tochter zu tun haben. Trotzdem bleibt eine Reihe offener Fragen.

So sind über die Identität dieser prononciert gesetzten Figur verschiedene Spekulationen geäußert worden. Doch weder der Versuch, hier eine Sibylle, eine Seherin, zu erkennen, noch die Idee von einer Pietas liefern einen befriedigenden Deutungsansatz.⁵⁵ Die Sibylle bekommt zwar Kontur, wenn man den neben der Figur abgelegten Schädel nicht als den Schädel Adams ansieht, sondern als Meditationsobjekt oder als

der jugendlichen Maria und dem Jesuskind. Eine Anna als Begleitfigur des gekreuzigten Jesus ist nicht bekannt.

⁵⁴ Siehe Abb. III.5.18.

⁵⁵ Den ersten Gedanken hatte der Autor noch in seiner Magisterarbeit geprüft (Andresen 2008, S. 48ff).

Symbol der Vanitas versteht.⁵⁶ Dann wäre die Sibylle die auf die menschliche Vergänglichkeit hinweisende Mahnerin.⁵⁷ Ein aktiver Bezug der Figur, etwa ein Fingerzeig o. Ä. auf den Schädel fehlt jedoch. Das aufgeschlagene Buch passt auf eine Sibylle; allerdings fehlt auch hier das aktive Element, der verweisende Gestus.

Die kontemplative Haltung mit den gefalteten Händen und den geschlossenen Augen und mit der aufgeschlagenen Bibel (?) auf dem Schoß kann den Gedanken an eine Allegorie der Frömmigkeit, an eine Pietas nahelegen. Auf einer ähnlichen Spur bewegt sich der Vorschlag von Jörg Rasmussen, der ebenfalls Abstraktes vermutet: „... *Wahrscheinlicher* [, als dass es sich um Anna handelt,] *ist wohl die allegorische Bedeutung – die den Tod des Erlösers beklagende christliche Kirche?...*“⁵⁸ Dabei unterstellt Rasmussen, dass „*die Inschrift am Sockel wohl späteren Datums*“ sei.⁵⁹

Hinsichtlich der Inschrift stellt der Bericht über die letzte Restaurierung des Retabels von 1956 fest, es seien mehrere beschriebene Farbschichten übereinander gefunden worden, die nur teilweise getrennt werden konnten. Weiter heißt es: „*Beim ‚Anna‘ liegt aber das Wortbild offenbar so zugrunde, wie es jetzt sichtbar ist.*“⁶⁰ Danach hat Heimen bei der Sitzfigur doch wohl an die Heilige Anna gedacht. Das aufgeschlagene Buch ist häufig ihr Attribut und bezeichnet sie als Lehrerin ihrer Tochter Maria.⁶¹ Zwar gehört Anna nicht zum üblichen Personenkreis bei Jesu Kreuzigung, zumal sie wohl schon vor dem Ereignis der Kreuzigung gestorben war. Heimen sieht sie auch gar nicht in diesem Kreis und gibt ihr darum eine herausgerückte Position. Die da wie auf der Rampe einer Bühne sitzt, ist schließlich die Patronin der Kirche und des Dorfes und übernimmt hier die Rolle einer Mittlerin zwischen dem Geschehen hinter ihr und der Gemeinde vor ihr.

III.5.5.5. Die eigentliche Figur der Maria Magdalena aus Heimens Altar-Komposition

Ausgehend von den flachen Relieffiguren im Hintergrund der drei Kreuze müssen wir schließlich noch einmal auf Maria Magdalena zurückkommen. Wenn eine der Hauptfiguren aus dem Kanon der Kreuzigungsgeschichte entgegen zahlloser Vorlagen von einem Bildschnitzer in die Staffage verschoben worden und dabei noch eine gewisse

⁵⁶ Siehe dazu auch Stumpfe 2006, S. 172f.

⁵⁷ Stumpfe 2006, S. 79f.

⁵⁸ Rasmussen 1977, S. 308. Vielleicht zeigt das Fragezeichen am Satzende Rasmussens eigene Unsicherheit bei seinem Vorschlag.

⁵⁹ Rasmussen 1977, S. 308, Anm.(2).

⁶⁰ Der Restaurierungsbericht befindet sich in den Unterlagen des Landesamts für Denkmalpflege in Kiel.

⁶¹ Sachs 2005, S.34; Annas Hinweis auf die Stelle im Alten Testament, die den Christus ankündigt.

Umdeutung erfahren hat, muss das einen gewichtigen Grund gehabt haben und lässt nach einer Erklärung suchen.

In der St. Annener Kirche hängt ein weiteres Werk Nicolaus Heimens: das 1644 entstandene Epitaph Rode.⁶² Dieses trägt am Platz für die Bekrönung eine 36 cm hohe, halb kniende Frauenfigur in Seitenansicht auf einer 30 cm breiten Konsole. Diese Skulptur erscheint dem Betrachter merkwürdig klein, klein auch auf der für sie überbreiten Standfläche.⁶³ Denkt man an den Salvator auf goldener Weltkugel, der auf dem Retabel in St. Annen und ähnlich z. B. auf dem Epitaph Kraißbach in Hemme als ein segnender Sieger dargestellt ist, erscheint die Figur, die heute auf dem Epitaph Rode in ihrer vom Kirchenbesucher abgewandten Haltung kniet, fehl am Platz. Diese Skulptur ist in ein bodenlanges, faltenreiches Gewand gehüllt. Sie kniet mit dem linken Bein und hat den rechten Fuß flach auf den Boden gesetzt. Die heute weitgehend verlorenen Arme waren vorgereckt. Der Kopf ist für einen Blick nach oben weit in den Nacken gelegt, der Mund klagend geöffnet, das unbedeckte lockige Haar fließt über Nacken und Schultern bis auf den Rücken herab. Die Skulptur ist nicht allansichtig konzipiert. Ihre linke Körperseite ist nahezu unbearbeitet und flach; das heißt, sie war ursprünglich vor einer Rückwand positioniert.

Eine Reihe von Fakten stützt die Annahme, dass die Figur aus der Werkstatt Heimens stammt. Ein Kennzeichen ist der überlange Hals, wie ihn beispielsweise Maria und Anna im St. Annener Retabel haben. Bei denen findet man auch den langen, geraden Nasenrücken wieder, der in einer Linie in die Stirn übergeht. Die gleiche, markant hohe Stirn hat z. B. die Maria Magdalena im Golgatha-Relief des Retabels. Das antikiisierende Gewand aus Tunika und übergeworfenem Manteltuch taucht bei zahlreichen Figuren in Werken Heimens auf. Auch die Gestaltung der Gewandoberflächen ist immer wieder ähnlich: tiefe, gratige Falten, deren weite Schwünge individuelle Körpereigenschaften verbergen und immer wieder eine Differenzierung von Unter- und Übergewand verwischen. Es kann m. E. kein Zweifel daran bestehen, dass wir es bei der Skulptur vom Epitaph Rode mit einer Maria Magdalena aus der Werkstatt Heimens zu tun haben. Und diese Figur war sicher nicht für das Epitaph geschaffen, als dessen Bekrönung sie heute fungiert.

Vergleicht man die Größe der Skulpturen und deren Proportionen, so passt die Maria Magdalena zu Maria und Johannes in die Vordergrundgruppe des Kreuzigungs-

⁶² Siehe unten Abschnitt III.6.

⁶³ Siehe Abbildung III.5.19. und 19a.

Dioramas.⁶⁴ Setzt man sie an die Stelle der Heiligen Anna und stellt man sich die das Kreuz Jesu umschlingenden Arme vor, ist die ikonographische Formel stimmig wiedergegeben. Daraus ergibt sich folgende Theorie:

Heimen hatte den Auftrag bekommen, für die Kirche in St. Annen ein Retabel zu fertigen. Dabei war sicher vereinbart worden, dass eine geschnitzte Kreuzigungs-szene im Zentrum dieses Werks stehen sollte und wahrscheinlich auch, welche Einzelfiguren aufgenommen werden sollten. Diese Absprachen mit dem Schnitzer werden von ausgewählten Kirchenvertretern getroffen worden sein, sicher wird der protestantische Pfarrer für die theologische Argumentation dazugehört haben und der Rechnungsführer für das Finanzielle. Und dabei ist niemandem die Heilige Anna eingefallen. Dem protestantischen Theologen lag der Gedanke an eine katholische Heilige fern, über die zudem die Evangelien mit keinem Wort sprechen. Dass dem Rechnungsführer keine zusätzliche Figur eingefallen ist, ist bei den knappen Finanzen verständlich.⁶⁵ Erst bei der festlichen Weihe des Altars mag zur Sprache gekommen sein, dass das Retabel dem Schnitzer ja ausgesprochen gut gelungen sei, dass es allerdings ohne ein Bild der Schutzpatronin der Kirche doch nicht so recht vollkommen sei. Nachvollziehbar ist, dass besonders die wohlhabenden Bauern des Dorfes, die ja sicher den Hauptanteil des Geldes für das Projekt beigesteuert hatten, eine Nachbesserung des Figurentableaus durchsetzen konnten. Vorstellbar ist auch eine andere Version, dass nämlich der Pfarrer auf einer St. Anna bestanden und sogar das fehlende Geld vorgestreckt hat. In den St. Annener Kirchenrechnungen heißt es im Jahr 1645: *Der Rechnungsführer gibt dem Pastor eine für die Anschaffung des Altar geborgte Summe (60 M) mit Zinsen zurück.*⁶⁶ Dann wäre die St. Anna vielleicht erst 1645 oder wenig davor in das Retabel eingesetzt worden.⁶⁷ Jedenfalls hat Heimen der

⁶⁴ Hinter dem Podium für die Hl. Anna gibt es noch heute jenen „Felsblock“, auf dem ursprünglich Maria Magdalena gekniet haben wird. (Siehe Abb. III.5.15.)

⁶⁵ Siehe oben unter III.5.2.

⁶⁶ So gibt es Karl Stork, 1937, S. 326, wieder. Der zugrunde liegende Quellentext war heute nicht auffindbar.

⁶⁷ Sonderbarerweise hat es fast zeitgleich in Eckernförde eine ähnliche konzeptionelle Änderung eines gerade aufgestellten Retabels gegeben. Der Eckernförder Bildschnitzer *Hans Gudewerdt d. J.* hatte im Jahr 1640 das Retabel für die Eckernförder St.-Nicolai-Kirche vollendet. Nach der Aufstellung ist Gudewerdt von der Kirchengemeinde beauftragt worden, die Hauptszene, die ursprünglich nur aus dem gekreuzigten Jesus, seiner Mutter und dem Jünger Johannes bestanden hatte, u. a. durch eine Maria Magdalena zu erweitern. Auch ohne Datierung ist diese Entwicklung für die Betrachtung des St. Annener Retabels interessant. Ist doch der in Eckernförde eingefügten Figur eine vergleichbare Position zugewiesen worden, wie sie St. Anna einnimmt; Maria Magdalena sitzt, mit dem Gesicht dem Betrachter zugewandt, auf der Unterkante des Bildrahmens und lässt ihre Beine aus dem Bild heraushängen. Trotz dieser vom Kreuz abgewandten Haltung hält sie den Kreuzesstamm umfasst. Die beiden Zeitgenossen Gudewerdt und Heimen verwenden das gleiche, den

Kirche eine St. Anna geschnitzt, für die Maria Magdalena den Platz räumen musste. Und damit sein Kreuzigungsgeschehen nicht gänzlich ohne Maria Magdalena wäre, hat er im Relief einen fragwürdigen Ersatz geschaffen. Vergleicht man beide Maria Magdalenen, fallen einem Parallelitäten auf, die nicht nur in der Körperhaltung, der Stellung der Füße und der Armsätze, sondern auch im Verlauf der Gewandfalten liegen. Es scheint dem Künstler nicht leicht gefallen zu sein, auf die ursprüngliche Figur in seinem Werk verzichten zu müssen. Die Kirchengemeinde hatte daraufhin eine zunächst nicht mehr verwendbare Maria Magdalena. Vielleicht hat die bußfertige Sünderin, ähnlich wie die Eva aus dem Epitaph Kraißbach in Hemme, in der Amtsstube des Ortsgeistlichen Aufnahme gefunden. Erst als nach vielen Jahrzehnten die Gefräßigkeit der Anobien oder was auch immer sonst die originäre Bekrönungsfigur des Epitaphs für Hans Rode irreparabel niedergestreckt hatte, erinnerte man sich an die Maria Magdalena und übertrug ihr eine zweite, allerdings nicht recht angemessene Aufgabe.⁶⁸

III.5.6. Mose und Johannes der Täufer

Wie zwei imposante Türsteher links und rechts neben dem Tor zum Geschehen auf Golgatha stehen die beiden größten Figuren des Retabels. Rund 60 cm sind sie hoch, Mose vom Betrachter aus links und Johannes der Täufer rechts. Sie haben gewissermaßen ihren vorgeschobenen Posten auf je einer Verkröpfung des Gesimses zwischen Predella und Hauptfeld bezogen. Beide sind Propheten des Alten Testaments und Johannes Baptista der letzte dieser Propheten, der den neuen Bund, der den Messias ankündigt.

Unzweifelhaft ist Mose eine der markantesten Gestalten des Alten Testaments. Er war der einzige, dem Gott sich offenbart hatte als der Gott der Väter Israels und der

Bildrahmen überschreitende Sitzmotiv, allerdings bei verschiedenen Personen. Jetzt stellt sich die Frage, wer von den beiden sich von dem anderen hat inspirieren lassen. H. Behling (1990, S. 162) schließt sich in seiner Monographie über Hans Gudewert d. J. der Position von J. Rasmussen an, der schreibt: das fragliche Motiv „...scheint sogleich auf Klaus Heim ... Eindruck gemacht zu haben: jedenfalls ist zu vermuten, daß die sog. Hl. Anna im Altar von St. (1642) von der Gudewert'schen Erfindung angeregt wurde.“ (Ausst. Kat. Barockplastik in Norddeutschland 1977, S. 316). Karl Stork schreibt 1930: „... Aber diese Gestalt in Eckernförde erweist sich als eine späte Ergänzung, jedenfalls dürfte sie einige Jahre nach der Fertigstellung unseres [des St. Annener] Altars angebracht worden sein.“ (Stork 1930, S. 42) Für den Eckernförder Fall existiert eine Quelle, wonach im Jahr 1648 eine die Maria Magdalena betreffende Zahlung in Höhe von 20 Rthlrn. an Gudewert ergangen ist. (Behling 1990, S. 342) Aus all dem lässt sich folgern, dass Heimens Anna vor der Maria Magdalena entstanden ist.

⁶⁸ Die Geschichte um die Eva aus Hemme zeigt, dass eine solche Entwicklung nicht ganz ungewöhnlich ist. (siehe III.1.5.3.)

Mose beauftragt hatte, Israel von der ägyptischen Zwangsherrschaft zu befreien.⁶⁹ Nach langem Marsch durch die Wüste erreichte der Zug den Sinai, den Berg Gottes. Auf dessen Gipfel erfuhr Mose von Gott dessen Absicht, einen Bund mit Israel zu schließen. Mose bekam als der Vermittler zwischen dem Volk Israel und Gott von diesem die Zehn Gebote auf zwei Tafeln diktiert.⁷⁰ Diese formulierten das Verhältnis des Volkes Israel zu Gott und beschrieben die Regeln zwischenmenschlicher Beziehungen. Dafür versprach Gott, Israel zu seinem heiligen Volk zu machen. Dieser Mose mit den Gesetzestafeln wird schon früh zum Typus des alttestamentlichen Gesetzes. Dem wird Johannes Baptista mit seinem Verweis auf das Lamm Gottes gegenübergestellt.

Nicolaus Heimen stellt Mose als einen alten Mann dar mit betont hoher Stirn, langem, strähnigem Bart und den zwei „Hörnern“ über den Schläfen.⁷¹ Diese Mose-Darstellung ist seit dem Mittelalter geläufig. Dabei scheinen die „Hörner“ auf einen Übersetzungsfehler zurückzugehen; das hebräische Wort für „glänzen“ hat denselben Wortstamm wie das Wort „Horn“ und so wurde in der Vulgata fälschlicherweise mit *facies cornuta* statt mit *facies coronata* übersetzt.⁷² Die aufgeschossene, schlankgliedrige Figur mit dem hohen Kopf auf langem Hals und den schmalen, hängenden Schultern steht in klassischem Kontrapost, im Alter nur wenig gebeugt. Das linke Standbein und der vorgestellte rechte Fuß bewirken eine schwache Wendung der Figur in Richtung der Golgathaszene. Bekleidet ist Mose wieder mit der langärmeligen, bis zu den Füßen reichenden Tunika sowie einem Manteltuch, das über die linke Schulter geworfen ist, den Rücken hinab bis unterhalb des rechten Knies reicht und von dort unter dem rechten Arm hindurch zum Ausgangspunkt geführt bzw. über dem linken Arm gehalten wird. Mit seiner rechten Hand hält Mose die Gesetzestafel. Die vor dem Körper zum Griff geöffnete Linke könnte den heute verlorenen Stab gehalten haben, der zwischen seinen Füßen abgestützt gewesen sein wird.

Während Mose dem Volk Israel den alten Bund mit Gott auf der Basis von Gesetz und Gebot ankündigt, prophezeit Johannes der Täufer den neuen Bund, die Ankunft des Messias, des Christus. Dieser Johannes ist der *Wegbereiter Christi*. „Und er wird vor

⁶⁹ Ex. 3, 4-14. Historiker datieren diese Wanderung an den Beginn des 13. vorchristlichen Jahrhunderts. (Plötz 1951, S.63. Keller 2005, S. 451.)

⁷⁰ Ex, 19, 3-6; Ex. 34, 1-28.

⁷¹ Abbildung III.5.20

⁷² Die Bibel 2005, S. 125. In der Übersetzung Martin Luthers heißt es Ex. 34, 29: „Da nun Mose vom Berg Sinai ging, hatte er die zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand und wusste nicht, dass die Haut seines Angesichtes glänzte davon, dass er mit ihm [Gott] geredet hatte“.

ihm her gehen im Geist und in der Kraft Elia's“, heißt es im Lukasevangelium (Lk. 1, 17). Er predigte Buße und taufte die bußfertigen Menschen, indem er sie im Wasser des Jordan untertauchte; die Sünden wurden abgespült und der „neue“ Mensch tauchte wieder auf. Damit führte Johannes die Taufe als rituelle Reinigung des Menschen ein. Gleichzeitig legte er Zeugnis von Jesus ab. Er hatte ihn als Messias erkannt, das ist der Χριστός, der Gesalbte (Beauftragte) Gottes, und prophezeite den Opfertod Christi und kündigte den Menschen die göttliche Gnade an.⁷³ In zahlreichen Darstellungen zeigt sich Johannes in ein einfaches Fell gehüllt, mit dem Kreuzstab in der Hand und dem Lamm an seiner Seite. Auch die Fahne mit dem Hinweis „*Agnus Dei*“ ist häufiges Attribut.

Im St. Annener Retabel entspricht Johannes demselben Figurentyp wie Mose:⁷⁴ Speziell der Hals ist überlang ausgebildet und tritt wegen des kurz geschnittenen Kinnbarts noch markanter zutage als bei Mose. Der schmale Kopf mit der hohen Stirn, dem vollen, lockigen Haupthaar unterstützt die Schlankheit der Figur. Da Johannes nicht jenes langärmelige Gewand trägt, das den Körper des Mose weitgehend einhüllt, sind seine gelängten Gliedmaßen, besonders der nackte rechte Arm und das linke Spielbein, sehr auffällig. Johannes ist nur in ein grobes Manteltuch aus Kamelhaaren (Mt 3, 4), hier mit gefranstem Saum, gehüllt, das er über die linke Schulter geworfen hat und dessen Zipfel neben dem rechten Fuß den Boden berührt. Seine Attribute sind Johannes verloren gegangen. Die leere Konsole neben seinem linken Knie zeigt an, wo einmal das Lamm des Täufers gelegen / gestanden haben dürfte. Das goldene Kreuz, das man ihm vermutlich nach der letzten Restaurierung etwas unglücklich beigegeben hat, ist sicher nicht authentisch.⁷⁵ Vielmehr wird seine Linke den Kreuzstab gehalten haben, während er mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand auf das Lamm gezeigt hat.

Schon die Größe der beiden sich antithetisch gegenüberstehenden Figuren von Mose und Johannes dem Täufer macht auf den hohen Stellenwert aufmerksam, den der Schnitzer ihnen geben wollte; markieren sie doch Angelpunkte eines lutherisch geprägten Retabels.

Gott hat im Alten Testament bei der Gründung des Bundes mit dem Volk Israel den Menschen durch Mose seine Gesetze gegeben, die für den durch die Erbsünde belas-

⁷³ Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt! (Joh. 1, 29).

⁷⁴ Abbildung III.5.21.

⁷⁵ Auf Fotos, die das Retabel vor der Restaurierung zeigen, fehlt dieses Kreuz.

teten Menschen schwer erfüllbare Forderungen enthalten.⁷⁶ Nach lutherischem Verständnis wird die Auflösung dieses Konflikts durch das εὐαγγέλιον, durch die *gute Botschaft* gebracht. Ein Kernsatz für Luthers Überzeugung steht im Brief des Paulus an die Römer: *So halten wir nun dafür, dass der Mensch gerecht wird ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben.*“ (Röm. 3, 28) Menschliches Gut-Tun, sei es „mit Zwang, mit dem Bemühen um gesellschaftliche Anerkennung und mit Angst vor der Hölle“⁷⁷ motiviert, kann keine Erlösung bringen, solange es nicht durch den Glauben an die Gnade Gottes gestützt wird.⁷⁸

Altes und Neues Testament gehören unlösbar zusammen. Ohne die Gnade, die den Menschen durch Christi Tod zuteil geworden ist, könnten sie Gottes Gesetzen nicht gerecht werden. In diesem Sinne ist auch die Komposition Nicolaus Heimens und die Gegenüberstellung von Mose, dem großen Lehrer und Prediger des göttlichen Gesetzes, und Johannes dem Täufer, dem letzten Propheten, dem Prediger des Neuen Bundes, zu sehen.

III.5.7. Die vier Evangelisten

Basis für die evangelische Lehre ist allein das Bibelwort. Daraus ergibt sich die zentrale Bedeutung der Evangelienbücher des Neuen Testaments, und folgerichtig ist die Darstellung der vier Evangelisten für ein protestantisches Retabel fast obligatorisch. Luther beruft sich bei allen wesentlichen theologischen Fragen neben der Apostelgeschichte und den Apostelbriefen auf die von den Evangelisten aufgeschriebenen Worte Jesu. Die Auslegung dieser Texte, die Predigt, ist für ihn der Kern des Gottesdienstes. Luther versteht sich als Prediger, wie auch die Evangelisten gepredigt haben. Es ist nur folgerichtig, wenn Darstellungen der vier Evangelisten im Werk Heimens eine bedeutsame Rolle spielen. Sie sind dann innerhalb eines Werkstücks meistens als Viereck angeordnet, das die jeweiligen Bilder aus der Jesusgeschichte umgreift.

In St. Annen finden wir Lukas und Johannes in der Predella rechts und links neben dem Abendmahlsrelief und Matthäus und Markus an den Rändern des Retabels und auf Höhe der horizontalen Kreuzesbalken.⁷⁹ Alle vier sind nicht vollplastisch gearbeitet; die Rückenpartien sind nicht durchgestaltet und flach. Sie sitzen auf zu Plinthen geformten Ornamentausbildungen. Lukas und Johannes sind durch ihre Tiersymbole,

⁷⁶ Ex. 20 - 23.

⁷⁷ Reinitzer 2006, S. 16.

⁷⁸ Siehe dazu auch Abschnitt III.4.4.5.

⁷⁹ Abbildungen III.5.22. und III.5.23.

den Stier bzw. den Adler, ausdrücklich bezeichnet.⁸⁰ Dennoch sind auch die beiden anderen ohne diese Merkmale als Evangelisten erkennbar, haben doch alle vier eine Reihe von formalen Übereinstimmungen bezüglich der Gestaltung. Alle sind ähnlich groß (rd. 40 cm) und Körper und Beine sind seitwärts und nach außen gewandt. Dabei liegt der vordere Oberschenkel auf der Sitzfläche, während der Unterschenkel im Knie abgewinkelt herabhängt. Der zweite Fuß scheint bei entsprechend hochgezogenem Knie auf der Sitzfläche abgestützt zu sein. Die Oberkörper sind in einer Gegenbewegung nach vorne zum Betrachter ausgerichtet. Die Köpfe sind noch ein wenig weitergedreht und der Abendmahls- bzw. der Golgathaszene zugewandt. Schließlich halten alle vier die jeweils äußere Hand in einem Redegestus empor.⁸¹ Bei all diesen Übereinstimmungen haben die Evangelisten auch so etwas wie individuelle Merkmale. Lukas und Johannes in der Predella sind junge Männer mit bartlosem Gesicht und schulterlangem, lockigem Haar. Das rundliche Gesicht des Johannes hat fast mädchenhafte Züge. Auch ohne ihre Symbolwesen kann der Redegestus der einen Hand und das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß mit dem auf eine Passage verweisenden Zeigefinger sie als Evangelisten ausweisen. Markus und Matthäus haben keine nennenswerten Identifikationsmerkmale.⁸² Ihr langer Vollbart bezeichnet sie beide als alte Männer.

Den annähernd gleichen Figurentyp hat Heimen drei Jahre vor St. Annen schon für die vier Evangelisten am Epitaph Sledanus benutzt.⁸³ Dort sind Lukas und Johannes ebenfalls jugendliche Evangelisten und Matthäus und Markus die langbärtigen Alten.

III.5.8. Spes, Caritas und Fides im Retabelaufsatz, dazu die Bekrönung

Zwei Schrifttafeln sind die Verbindung zwischen der Hauptabteilung des Retabels und dem Aufsatz. Die untere ist der sog. Kreuzzitel. Der war die gebräuchliche Maßnahme der römischen Besatzungsmacht, über Namen und Schuld des Hingerichteten zu informieren. Die Hinweise darauf in den vier Evangelien sind unterschiedlich.⁸⁴ Während Matthäus mit *„Und oben über sein Haupt setzten sie eine Aufschrift mit der Ursache seines Todes: Dies ist Jesus, der Juden König“* nur knapp formuliert, geht

⁸⁰ Das rechte Horn des Stiers ist verloren gegangen. Besondere Flügelausstattung, wie sie der Prophet Hesekiel (vierflügelige Wesen, Hes. 1, 4-20) oder die Offenbarung des Johannes (sechsflügelig, Offb. 4, 6-8) beschreiben, hatten diese Figuren nicht.

⁸¹ Auf andere Stilmerkmale von Männerfiguren aus Heimens Werkstatt wie auch auf die Kleidung der vier aus Tunika und Manteltuch muss hier nicht weiter eingegangen werden.

⁸² Es sind in der Nähe auch keine Leerplätze dafür erkennbar.

⁸³ Siehe oben unter III.3.5.1.

⁸⁴ Mt 27, 37; Mk 15,26; Lk 23, 38; Joh 19, 19-21.

Johannes mehr ins Detail: *„Pilatus aber schrieb eine Aufschrift und setzte sie auf das Kreuz; und es war geschrieben: Jesus von Nazareth, der König der Juden. ... Und es war geschrieben in hebräischer, lateinischer und griechischer Sprache.“* Nicolaus Heimen verwendet die in der abendländischen Kunst wohl meistgebräuchliche Abkürzung, nämlich die für den lateinischen Text: „I N R I“ (Jesus Nazarenus Rex Judaeorum). Auffällig ist die Größe der Tafel, die nicht zu den Proportionen des Kreuzes darunter passt. Die Tafel hängt wie der Titel des gesamten Bildes am rundbogigen Rahmen darüber. Damit ist der Kreuztitel näher an die vierzeilige Schrifttafel darüber herangerückt: *Jesus Christus, / gestern und heute, / und derselbe auch / in Ewigkeit*⁸⁵ Im darauf folgenden Vers steht: *Lasst euch nicht durch mancherlei und fremde Lehren umtreiben, denn es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde, welches geschieht durch Gnade, ...“*. Der Autor erinnert daran, dass Jesu Tod mehr war als eine historische Begebenheit, dass er vielmehr das Zeichen der grenzenlosen Gnade Gottes ist, die allen zuteil wird, die an den Erlöser Christus glauben. Der (unbekannte) Verfasser des Hebräerbriefts versteht diesen als ein „Wort der Ermahnung“ (Hebr. 13, 22) an eine Gemeinde, die in ihrem Glauben zu zweifeln scheint. In der Übernahme dieses Bibelverses als geschriebene Note wird die Mitwirkung eines Theologen an der Konzeption des Retabels deutlich. Ob hierin auch eine „Ermahnung“ an die Gemeinde in St. Annen gesehen werden darf, sei dahingestellt.

Eine Gruppe von drei Frauen bildet einen schlanken Aufsatz mit der Bekrönungsfigur darüber.⁸⁶ Zwei der dargestellten Frauen sitzen auf dem ornamentalen Außenrand des Retabels. Eine dritte steht mittig und wenig nach unten verschoben in einer flachen Nische.⁸⁷ Das ist ein erlesener Platz für eine besondere Frauenfigur. Diese zeigt sich in üppigem, bis auf den Boden fallendem, stoffreichem Gewand. Von den Schultern gleitet es, faltig zusammengeschoben, bis zu den Ellenbogen. Die Unterarme sind nackt. Ihr welliges Haar fällt teilweise locker bis in den Nacken, teilweise ist es wenig oberhalb der Ohren schneckenförmig zusammengerollt. Die Figur trägt auf dem sonst unbedeckten Kopf eine vielblättrige Blüte, die sich zu einer Schale geöffnet hat und eine Krone bildet. Ihren linken Fuß hat die Frau auf einen Schemel gestellt; so kann sie auf dem Oberschenkel bequem ein nacktes Kleinkind halten. Dieses

⁸⁵ Hebr. 13, 8.

⁸⁶ Abbildung III.5.24.

⁸⁷ Abbildung III.5.25.

scheint sich mit der linken Hand am Gewand der Frau festzuhalten, während es seinen Kopf nach links gewendet hat und lachend in Richtung Kirchenschiff blickt.⁸⁸

Die beiden weiblichen Figuren auf den Retabelrändern stellen in ihrer zur Außenseite gedrehten Sitzhaltung mit dem herabbaumelnden vorderen Fuß, dem hochgezogenen Oberschenkel des hinteren Beins, mit dem auffallend voluminösen Mantelbausch vor dem Bauch und ihrem nach vorne gedrehten Gesicht den gleichen Figurentyp dar wie die Evangelisten Markus und Matthäus. Bei den Frauenfiguren hat der Schnitzer den Typus leicht modifiziert. Sie zeigen die gleiche lockige Frisur und alle drei haben die langen Ärmel ihres Untergewands über die Ellbogen hochgeschoben. Die linke von ihnen hält dem Betrachter mit beschwörender Geste ein goldenes Kreuz entgegen, während der rechten Skulptur das Attribut fehlt. Ihre Hand- bzw. Armhaltung lässt darauf schließen, dass sie ein größeres Objekt auf ihrer rechten Hand getragen und mit der hochgereckten Linken gestützt haben könnte.⁸⁹ *Karl Stork* hat diese beiden äußeren „zwei weibliche Figuren mit Marterwerkzeugen (?) in den Händen ...“ genannt. Gleichzeitig isoliert er damit die mittlere Skulptur und sieht in ihr eine „*Maria mit dem Lamm*“. obwohl eine Madonna in einem lutherisch-protestantischen Retabel und dort an hervorgehobenem Platz wenig wahrscheinlich ist.⁹⁰

Dagegen hatte *Richard Haupt* schon 1925 offenbar die Zusammengehörigkeit der Drei erkannt und sie als die theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas beschrieben.⁹¹ Wenn nun der Figur auf dem linken Rand des Retabels im Zuge der letzten Restaurierung (1955/56) ein Kreuz beigegeben worden ist, liegen dem offenbar in die gleiche Richtung deutende Überlegungen zugrunde; die Figur wäre demnach eine Fides. Die Spes auf dem Rand gegenüber hätte mit einem Anker bezeichnet sein können, und bei der Nischenfigur hätten wir es mit Caritas zu tun. Ihr prominenter Platz ließe sich mit der diesbezüglichen Formulierung im Brief des Paulus an die Korinther erklären, wonach die Liebe als die größte unter den drei Tugenden bezeichnet wird.⁹² Caritas wird seit der Renaissance vorwiegend als eine „von zwei oder mehreren

⁸⁸ Die Frau hält mit ihrer rechten Hand dem Kleinkind ein Spielzeug hin, einen fabrikmäßig gefertigten Rundstab, auf den eine exakt gedrechselte Holzkugel aufgesetzt ist. Dieses Spielzeug ist offenbar in neuerer Zeit eingefügt worden; auf Fotos aus der Zeit vor 1955 fehlt es.

⁸⁹ Das Kreuz in den Händen der linken Figur wirkt m. E. etwas plump und weniger originär. Der Bericht der letzten Restaurierung von 1956 sagt zu diesen beiden Figuren nichts. Auf einem Foto mit dem Zustand vor dieser Restaurierung hält die linke Figur wie zum Schlag ausholend eine schmale Leiste in Händen, die deutlich länger ist als der Stamm des heutigen Kreuzes.

⁹⁰ Stork 1937, S. 296.

⁹¹ Rasmussen schließt sich der Interpretation von Richard Haupt an. (1977, S. 306)

⁹² Im 1.Kor. 13,13 steht (in der Übersetzung Luthers): *Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen..*

Kindern umgebene Mutter“ dargestellt.⁹³ Für den normalen Betrachter nicht erkennbar, gibt es im Holz der Sockelleiste links und rechts neben der Skulptur je eine Bohrung mit einem Durchmesser von rund 12 mm und einer Tiefe von etwa 30 mm. Die Vermutung liegt nahe, dass dort ursprünglich zwei weitere Kinderfiguren aufgestellt waren.⁹⁴ Damit käme diese Figur jener Caritas nahe, die Nicolaus Heimen ein Jahr vorher (1641) als mittlere Eckfigur für den Kanzelkorb in Hattstedt geschnitzt hatte.⁹⁵

Oberhalb der Caritas tragen nach außen kurvende Ornamentschwünge die Basisplatte für die goldene Kugel, das Symbol der Weltordnung, über der der barfüßige Christus zu schweben scheint; nur seinen rechten Fuß hat er im Abschwung auf der Kugel abgesetzt. Als Triumphator über den Tod hält er segnend seine Arme weit ausgebreitet. Ein locker und in großem Bausch um die Hüften geschlungenes Tuch lässt den Oberkörper sowie die sehnigen Arme und Unterschenkel nackt. Das schmale Gesicht mit der hohen Stirn, der langen, geraden Nase und dem gestutzten Kinn- und Oberlippenbart blickt auf die Gemeinde im Kirchenschiff herab. Typologisch erinnert das Gesicht an das des Johannes Baptista oder auch an das des gekreuzigten Jesus in der Hauptabteilung des Retabels.

III.5.9. Das Ornament

Auch bei diesem Werk hat Nicolaus Heimen, ähnlich wie beim Epitaph Kraißbach wieder jede freie Fläche mit Ornament gefüllt, oder besser: das Ornament selbst bildet die Fläche. Denn nimmt man das Retabel als Wand, als Fassade, findet man äußerst wenige strukturgebende Elemente. Bedeutsam in dieser Hinsicht ist zum einen der schmale Sims, der sich fast über die gesamte Breite des Retabels streckt und die Predella als eine Art Sockel vom übrigen Retabel absetzt. Darüber bilden die in Supraposition angeordneten beiden filigranen Bogenstellungen mit geschnürten Vertikalen und gezirkelten Halbkreisbögen die einzigen geometrisch fassbaren Architekturelemente. Weitere vertikal ordnende Details wie Säulen, Pilaster oder Lisenen, die das Retabel nach außen rahmen könnten, fehlen ganz. An deren Stelle sind c- und s-förmige Ornamentschwünge getreten, die an den Enden oft knorpelig verdickt oder mit Perlschnüren besetzt sind oder von Spangen umgriffen werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Ornaments, in das, teils als Flach-, teils als Hochreliefs

⁹³ LCI 1968-1976, Bd. 1, Sp. 351.

⁹⁴ Alle freistehenden Figuren dieses Retabels sind mit Holzzapfen an ihrem Standort fixiert.

⁹⁵ Abschnitt III.4.5.1.

gebildet, auch Putti und geflügelte Engelköpfe verwoben sind.⁹⁶ All das führt zu einer völligen Auflösung der geometrischen Form an den seitlichen Rändern.

Das Ganze erinnert an eine Flamme, deren Ränder sich sprühend auflösen. Das machen nicht nur die oberhalb der Predella brodelnd zu den Seiten hervorquellenden Massen, aus denen sich ungerührt niedliche Köpfe von im Ornament gefangenen Engeln herausstrecken. Im oberen Bereich wälzen sich Ornamentschwünge wie sich brechende Brandungswellen empor, die wie verspielt Zierobelisken balancieren. Auch die auf den Rändern platzierten Skulpturen unterstützen dieses Bild, das in der Haltung der Bekrönungsfigur einen fast artistischen Gipfel erreicht.

Allein die narrativen Elemente im Innern geben Halt: das orthogonal gerahmte Bild des Abendmahls, die Szene auf Golgatha sowie die kraftvollen, geerdeten Figuren des Mose, Johannes des Täufers und der Caritas.

Das gesamte Ornament ist vorwiegend flach ausgeführt. Es hat nur in wenigen Bereichen eine Tiefe von mehr als 2 cm. Nur jene langgezogenen S-Schwünge, die nach Art eines Giebelgesimses den Bogen über der Kreuzigungsszene überspannen, kragen mit bis zu 13 cm besonders stark vor.

III.5.10. Zur Polychromie

Das gesamte Retabel ist polychromiert, und aus dem Bericht über die letzte Restaurierung von 1955/56 geht hervor, dass die heutige Erscheinung im Wesentlichen der ursprünglichen entspricht.⁹⁷

Die tragende Brettfläche, in der das Ornament angelegt worden ist, ist mit mattem Schwarz gestrichen. Dabei sind die Höhen und Grate des Ornaments mit meist nur schmalen Blattgoldauflagen betont.⁹⁸ Wegen einer vergleichsweise flachen Ausfüh-

⁹⁶ Derartige mit dem Ornament verwachsene Figuren mit minimierter Bewegungsfreiheit kennen wir beispielsweise aus dem 1610 erschienenen „*Nevves Schildtbyhlin ...*“ des Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579-1637). Siehe auch die Abbildungen II.16. und II.17. sowie Abb. III.5.26.

⁹⁷ Alle im Folgenden gemachten Angaben zur Farbigkeit des Retabels sind dem „*Bericht über die Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten am Nikolaus Heim Altar der Kirche von St. Annen b. Lunden*“ von Barbara Rendtorff entnommen. Wörtliche Übernahmen sind kursiv gedruckt. Der Bericht wird im Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein in Kiel aufbewahrt.

⁹⁸ Dazu heißt es auf Blatt II. rec des Restaurierungsberichts: *Jedoch waren alle früher vergoldeten Teile sehr gut sichtbar nach der Freilegung, sowohl bei den Figuren (auf Bolus) als*

rung des Ornaments kommt diesem linearen Einsatz von Gold besondere Bedeutung zu. Er bewirkt zum einen eine Höhung flacher Elemente, hinterlässt andererseits auch einen graphischen Effekt. Das zeigt sich beispielsweise unterhalb des Sitzplatzes der Evangelisten Matthäus und Markus bzw. der Tugendfiguren Fides und Spes, wo das Ornament an Schraffuren erinnert, die skizzenhaft eine Säulenarchitektur andeuten, auf deren Kapitellen die Skulpturen platziert sind.

Die Oberflächen der Figuren und der Grund der beiden szenischen Reliefs sind ebenso wie alle halb- und vollplastisch ausgearbeiteten Skulpturen mit sand- bzw. ockerfarbenem Bolus bemalt. Die offenen Hautflächen der Figuren haben *eine hauchdünne grünlichweiße Farbgebung*. In den Gesichtern finden wir sehr sparsam eingesetztes Rosa in Augenwinkeln, Nasen, Mündern, bei Iris bzw. Pupillen blasses Schwarzbraun. An Händen und Füßen der Gekreuzigten gibt es geringe Spuren von Blut. Haare sind vergoldet; gleiches gilt für die Gewandsäume. Schließlich sind auch die Schriften in Gold angelegt und die beiden Tiersymbole der Evangelisten Lukas und Johannes sowie die Weltkugel der Bekrönung sind vollflächig vergoldet.

Bemerkenswert sind zudem punktuell eingesetzte Lüsterfarben. Die wehenden Lententücher der beiden Putti neben der großen Schrifttafel und die der vier als Relief gearbeiteten Putti über und neben dem „Abendmahl“ in der Predella sind mit rubinroter *Lasur auf Blattsilber* überzogen. Gleiches gilt für die stilisierte Blüte auf einem schwarzgrundigen Wappenschild zu Füßen der Hl. Anna. Eine grüne Lasur auf Silbergrund betont die inneren Flächen der Putti beim Abendmahlsrelief.⁹⁹

Auf der Rückseite des Retabels gibt es mehrere datierte Inschriften, mit denen auf frühere Übermalungen bzw. Restaurierungen verwiesen wird. Der jüngste Restaurierungsbericht spricht von insgesamt vier verschiedenen Fassungen über dem Holz. 1926 war das *ganze Gehäuse mit seinen Ornamenten und den Figuren von einer glänzend-schokoladebraunen, öl- und lackhaltigen, dicken Farbschicht überzogen* [worden]. *Nur die Relieffiguren der Predella und des Mittelfeldes sowie die vollplastischen Figuren des Mittelfeldes und seiner Umgebung ... waren mit einer stumpfen, stark kalkhaltigen, grellweißen Farbe mit dickem Pinsel angestrichen.*¹⁰⁰

auch auf dem Schwarz (Ölvergoldung), wo es teilweise in mehreren Schichten übereinander lag.

⁹⁹ Die Flügelpaare der beiden Putti im oberen Retabelbereich sind verloren; sie werden wohl ebenfalls mit grüner Lüsterfarbe betont gewesen sein.

¹⁰⁰ Restaurierungsbericht Bl. I. rec.

Schließlich soll noch auf den Hinweis der Restauratorin aufmerksam gemacht werden, dass sie bei ihren Arbeiten an dem des 1645 entstandenen Epitaphs Jugert im Dom zu Schleswig die gleiche Farbigkeit mit vergleichbaren Punkten von Lüsterfarben vorgefunden habe.¹⁰¹



St.-Anna-Kirche in St. Annen/Dithm.,
Puttenkopf im Ornament des Seitenhangs

¹⁰¹ Restaurierungsbericht Bl. III. rec. Siehe dazu auch den Abschnitt III.7.9.

III.6. Das Epitaph Rode in der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm. (1644)

III.6.1. Ort der Hängung

Neben dem Altarretabel aus der Werkstatt des Nicolaus Heimen gibt es in der Kirche in St. Annen mit dem Epitaph Rode ein weiteres Werk, das diesem Schnitzer zuzuschreiben ist.¹ Es handelt sich dabei um das einzige Epitaph in dieser Kirche und es hängt an der Südwand des Kirchenschiffs. Diese verfügt über zwei großflächige Fenster, die farblos verglast sind. So gelangt viel Licht ins Kircheninnere. Das Epitaph hängt zwischen den beiden Fensteröffnungen und damit für den Betrachter in einer Gegenlichtsituation.² Dadurch ist es schwierig, vor allem die Details des großen zentralen Gemäldes wahrzunehmen.³ Die das Epitaph tragenden Wandhaken legen die Vermutung nahe, dass die Tafel noch an ihrem ursprünglichen Ort hängt.

III.6.2. Datierung und Stifter

Die Inschriftentafel im Unterhang gibt spärliche Auskunft, und bis 1964 war alles in dieser Richtung Spekulation.⁴ Erst die bisher letzte Restaurierung des Epitaphs brachte einige gesicherte Erkenntnisse zu Datierung und Stifter. Gleichzeitig beschreibt der Restaurierungsbericht die Schwierigkeiten und wohl auch Grenzen, die es bei der Aufdeckung und Entzifferung der originalen Schrift unter den verschiedenen Übermalungen aus dem 18. und dem 19. Jahrhundert gegeben hat.⁵ Von den wahrscheinlich fünf Textzeilen war nur Weniges in den Zeilen drei, vier und fünf zu entschlüsseln:

¹ Siehe Abbildung III.6.1.

² Weitere Angaben zur Geschichte bzw. zur heutigen Erscheinung des Kirchenbaus finden sich im Abschnitt III.5. und bei Hadenfeldt 1991, S. 5 – 18 und 134 – 172.

³ Haupt 1887 sagt dazu lediglich, das Stück sei „arg verderbt und schlecht aufgehängt.“

⁴ So vermutet Johnsen 1955, das Epitaph sei für „für den Bauern Johann Heim aus Neufeld und seine Frau Katherina, die 1651 ein Chorgestühl staffieren ließen.“ Die Bildtafeln im Chor der St. Anna-Kirche sind jedoch von Nicolaus Heimens jüngerem Bruder Johann, dem Kirchenbaumeister, und dessen Frau initiiert worden. Johann Heim der Ältere ist nach Helene Höhnk (1934, S. 43) der Vater von Nicolaus und dem jüngeren Johann gewesen. Wenn auch dieser Ältere 1644 gestorben ist, so wissen wir heute, dass ein Hans Rode Stifter des Epitaphs gewesen ist.

⁵ Siehe Restaurierungsbericht von 1964.

..... habe Ich, Hans Rode Diess

EPITAPH[la]ssen, Im Jahr Meines Alters 43

..... Pfingst ANNO 1644

Damit kann die Datierung des Epitaphs als gesichert gelten, und auch den Namen des Stifters kennen wir. Dieser Hans Rode stammt aus einer der damals einflussreichen Familien St. Annens. Sein Geburtsjahr ist 1601 gewesen, und *Erich Kuhlmann* sieht in ihm den Kirchenbaumeister und wohl auch Rechnungsführer, der in den Kirchenrechnungen des Jahres 1642 im Zusammenhang mit dem Altaraufsatz⁶ genannt worden ist.⁷ Jedenfalls taucht der Name *Hans Rode* mindestens ein weiteres Mal auf. In einem „*Vertrag zwischen den Lundenern und St. Annern wegen der Kirchenschatzung 1640*“ ist der finanzielle Anteil St. Annens an den Unterhaltungskosten der Lundener Kirchen festgesetzt worden.⁸ Dieser Vertrag ist von elf Herren unterschrieben, als letztem von einem *Hans Rode*.⁹ Im St. Annener Totenregister des Jahres 1649 ist für den 04. Oktober ein „*Hans Rode zu Lunden begraben*“ verzeichnet.¹⁰ In beiden Fällen handelt es sich vermutlich um den Stifter des Epitaphs. Wer mit dem Epitaph geehrt werden sollte, ist aus der Tafel selbst nicht ablesbar. Die von Kuhlmann aufgestellte Behauptung, das Epitaph sei zu Ehren der verstorbenen Ehefrau des Hans Rode gesetzt worden, ist nicht zu belegen. Im Kirchenbuch von St. Annen, in dem Sterbefälle seit 1630 verzeichnet sind, ist sie nicht zu finden.

III.6.3. Aufbau und Konstruktion

Mit einer Höhe von 2,40 m und einer größten Breite von 1,63 m ist dieses Epitaph das kleinste von Nicolaus Heimen. Den konstruktiven Zusammenhalt bildet ein hochrechteckiges Geviert aus 3,5 cm starken und 14 cm breiten Eichenbohlen um das zentrale Holztafel-Gemälde. Dabei sind die Verbindungen der vertikalen und

⁶ Siehe dazu auch Kapitel III.5. C. Rolfs hat Ende des 19. Jahrhunderts in seiner „Geschichte der Gemeinde St. Annen“ Hans Rode als den Kirchenbaumeister (=Rechnungsführer) bezeichnet. (Hadenfeldt 1991, S. 16.)

⁷ Kuhlmann in Klose 1971, S. 173

⁸ Erst mit dem Bau der eigenen Kapelle (1491) verschwand allmählich die bis dahin geläufige Bezeichnung „Mene Uphorne“, Gemeinde an der Ecke, (Hadenfeldt 1991, S. 12) und der Name „St. Annen“ bürgerte sich ein. Parallel dazu verlor sich auch die Bindung an die Kirche in Lunden.

⁹ Hadenfeldt 1991, S. 94

¹⁰ Dass ein St. Annener Bürger, zumal einer aus einer der vornehmen und einflussreichen Familien, in Lunden beerdigt worden ist, war im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich; unterhielten diese Familien doch zu der Zeit nicht nur ihre Grablege, sondern auch ihre Kirchenstühle in Lunden. (Hadenfeldt 1991, S.70)

horizontalen Hölzer mittels entsprechender Falze hergestellt. Diesem Rahmen sind aus gleichem Material seitlich schmale, ornamentierte Anschwünge angehängt. Entlang der Rahmen-Innenkante gibt es einen nach hinten offenen Falz für das Tafelbild. Dieses ist aus vier etwa 22 cm breiten, miteinander verleimten Eichenbrettern zusammengefügt. Das Ganze wird von rückwärtigen Holzriegeln zusammengehalten.

Auch der Unterhang (60x120 cm) und die seitlichen Anschwünge (83x25 cm) bestehen aus 3,5 cm dicken und etwa 20 cm breiten Eichenbrettern, die beim Unterhang horizontal zusammengefügt sind. Darauf befindet sich die querovale Schrifttafel mit ihrer von einem gestaucht herzförmigen Ornament gebildeten Rahmung.

Die Anschwünge sind gegenüber dem Grundrahmen um einen knappen Zentimeter vorgezogen. Einen Aufsatz, wie wir ihn bei den anderen Epitaphien und auch den beiden Retabeln aus der Werkstatt Heimens finden, gibt es hier nicht. Die Plätze der beiden Putti sind ungewöhnlich „beschnitten“; hier fehlt vermutlich jeweils ein aufstrebendes Ornamentteil, das die Bekrönungsfigur begleitet hatte.

Jenes Rahmenstück, das unterhalb des Tafelbilds eine Art Sockel bildet, ist für den Betrachter einziges „tektonisches“ Element bei sonst freiem Aufbau mit vertikaler Spiegelachse.

III.6.4. Das zentrale Tafelbild mit Paradiesszene

Zentrum dieses Epitaphs ist ein Gemälde auf einer Holztafel, das in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist. Die aus Eichenbrettern zusammengesetzte Tafel misst 115 x 86 cm und zeigt mit einer Paradieslandschaft ein Sujet, das zunächst für ein Epitaph aus der Werkstatt Heimens ungewöhnlich erscheint. Statt Kreuzigung, Auferstehung oder Himmelfahrt Christi, die für den Sieg über den Tod stehen und für eine Erlösung des sündigen Menschen, wird hier der alttestamentliche Sündenfall zitiert, die Wurzel aller menschlichen Sünde.

Das obere Drittel des Gemäldes bekommt durch aufgelegte Ornamentstreifen einen spitzbogigen Zuschnitt. In wie weit der Maler diese Rahmenvorgabe berücksichtigt hat, war nicht feststellbar. Das Werk selbst liefert keinerlei Hinweis auf den Maler, so dass dessen Identität bislang im Dunkeln bleibt.

Das Bild zeigt ausschnitthaft den kräftigen Stamm jenes Baumes, von dem Gott zu Adam gesagt hatte: *„Du darfst essen von allen Bäumen im Garten, aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn an dem Tag, da du von ihm isst, musst du des Todes sterben.“*¹¹ Dieser Stamm mit den verführerisch roten Früchten an den Zweigen seiner Krone beherrscht das Bild. Um den Baumstamm windet sich die Schlange, von der es in der Genesis (3,1) heißt, sie sei *listiger als alle Tiere auf dem Felde*. Sie ist das Symbol des Bösen und hält in ihrem Maul eine der verbotenen Früchte, um sie Adam anzudienen.¹²

Im Schatten des Baumes ruhen oder äsen verschiedenartige Tiere friedlich beieinander. Nur eine kleine Ziege reckt sich am Fuß des Baumes empor, vielleicht mit dem unnützen Versuch, die Schlange zu vertreiben. Eine sanft geschwungene Hügelkette bezeichnet den Horizont. Davor hat der Maler eine zweite Szene dargestellt, deren Inhalt sich heute nur noch schemenhaft und wie vernebelt lesen lässt. Auf einer grauweißen Ebene liegen zahlreiche menschliche Gebeine. Eine schlanke, bärtige Gestalt steht, mit einer Art Tunika gekleidet, hochgereckt am Rande dieses Feldes und hat ihre Arme auffordernd vorgestreckt. Die ersten der am Boden liegenden Skelette erheben sich und streifen sich Kleider über.¹³

Dieses Bild im Bild hat vordergründig nichts mit Paradies und Sündenfall zu tun. Es schildert eine zweite alttestamentarische Szene, eine Vision des Propheten Hesekiel. Der war nach der Eroberung und weitgehenden Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier unter ihrem König Nebukadnezars (597 v. Chr.) mit den einflussreichen Vertretern Israels nach Babylon deportiert worden.¹⁴

„Des Herrn Hand kam über mich und er führte mich hinaus im Geiste des Herrn und stellte mich mitten auf ein weites Feld; das lag voller Totengebeine. ... Und er sprach zu mir: Weissage über diese Gebeine und sprich zu ihnen: Ihr verdorrten Gebeine, höret des Herren Wort! So spricht Gott der Herr zu diesen Gebeinen: Siehe, ich will Odem in euch bringen, dass ihr wieder lebendig werdet. ...“

Es folgt die Schilderung, wie sich die Gebeine zu menschlichen Körpern von Fleisch und Blut zusammengefügt hätten und durch Gottes Odem zu neuem Leben erweckt worden seien.

¹¹ Gen.2, 16-17.

¹² Abbildung III.6.2.

¹³ Abbildung III.6.3.

¹⁴ Die Bibel 2007, S.985.

„... Da kam der Odem in sie und sie wurden wieder lebendig und stellten sich auf ihre Füße, ein überaus großes Heer.... Darum weissage und sprich zu ihnen: So spricht Gott der Herr: Siehe, ich will eure Gebeine auftun und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern herauf und bringe euch ins Land Israels.“¹⁵

Zunächst müssen wir die restlichen Bestandteile des Epitaphs Rode in Augenschein nehmen, bevor dann eine Erklärung dieser absonderlichen Verquickung des Sündenfalls mit Erweckung Israels versucht werden kann.

III.6.5. Die vollplastischen Figuren, Adam und Eva sowie zwei Putti

Auf seitlich von Ornament geschmückten Konsolen (H: 17 cm, B: 15 cm, T: 9 cm) stehen links und rechts des Paradiesbilds die aus Eichenholz geschnitzten Figuren von Adam und Eva.¹⁶ Adam misst von Kopf bis Fuß 74 cm, die Figur der Eva ist bis zu den Fingerspitzen der rechten Hand 83 cm hoch. A.-D. Ketelsen-Volkhardt deutet an, die beiden stünden wohl schon außerhalb des Paradieses.¹⁷ Sie machen jedoch noch einen unbefangenen und gar nicht gestraften Eindruck. Eher hat Heimen hier geschickt ein Miteinander verschiedener Medien praktiziert. Seine Skulpturen überschneiden teilweise die Randpartien des Gemäldes und greifen darüber hinaus auch konkret in die „Handlung“ des Bildes ein. Adam und Eva stehen etwas erhöht auf einer Art Erdscholle, aus der jeweils der fast kahle Zweig eines Strauches herausragt. Jeder Zweig trägt am Ende ein Blattbüschel, das Adam bzw. Eva die Scham verdeckt. Bei Adam mehr noch als bei Eva erkennen wir den kontrapostischen Aufbau der Skulpturen. Der nackte Adam hat das Gewicht seines jungenhaften Körpers auf sein linkes Bein verlagert, das andere, das Spielbein, ist im Kniegelenk leicht gebeugt und der Fuß etwas zur Seite herausgedreht. Das hat zur Folge, dass die Hüftachse von der linken zur rechten Körperseite etwas abfällt und der Schultergürtel die Gegenbewegung ausführt. Durch die Drehung des Kopfes in Richtung des Standbeins steht die Figur dann wieder in der Ponderation; die Körperachse vom Scheitel bis zur Sohle bildet eine flache S-Kurve. Evas mädchenhafter Körper ist nach gleichem Konzept gestaltet. Das gelockte Haar, das ihr bis zu den Hüften herabfließt, zeigt ihre Weiblichkeit. Weit hat sie ihre rechte Hand nach oben gestreckt, als wollte sie den Apfel vom verbotenen Baum pflücken, und Adam scheint bereit, die Frucht mit seiner Linken in Empfang zu nehmen.

¹⁵ Hesekiel 37, 1-13.

¹⁶ Abbildungen III.6.4. und III.6.5.

¹⁷ Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 185.

Beide Figuren sind in gleicher Weise polychromiert. Die nackten Körper haben alabaster- bzw. sandfarbenes Inkarnat. Die Gesichter zeigen dünnes Wangen- und Lippenrot, die Augen dunkle Pupillen und eine Andeutung von Lidstrich. Die Haare sind vergoldet. Auch die genannten Blattbüschel sind vergoldet, während die Bodenerhebungen und die herausgewachsenen Zweige eine blass lindgrüne Farbe haben. Dieses Grün ist ungewöhnlich, und die Restauratorin betont ausdrücklich, dass es zwar nicht möglich gewesen sei, die ursprüngliche Polychromie im „Zusammenhang zu retten“, dass jedoch für alle Farben hinreichend Beispielflächen gesichert werden konnten, um die „Fehlstellen weitgehend zu ergänzen.“¹⁸

Neben Adam und Eva gibt es noch zwei weitere vollplastische Figuren in diesem Epitaph. Auf der oberen Rahmenkante und damit wenig unterhalb des Platzes einer Bekrönungsfigur sitzt jeweils links und rechts ein Putto.¹⁹ Vergleichbare Skulpturen finden sich bei anderen Werken Heimens an ähnlichem Ort.²⁰ Die beiden gehören zu jenen *alterslosen Geschöpfen*,²¹ die als nackte oder spärlich bekleidete Kleinkinder mit pausbäckigen Gesichtern und Falten von Babyspeck an Hals und Oberschenkeln in Erscheinung treten, vielfach mit Flügeln ausgestattet sind und meist in Gruppen zwischen Himmel und Erde aktiv sind. Oft sind sie nur Staffage oder mit kleinen dienenden Verrichtungen befasst; sie ziehen Vorhänge zur Seite, halten Wolkentore geöffnet, oder sie besorgen die musikalische Kulisse für ein besonderes Ereignis. Zu dieser Gruppe gehören die beiden auf dem Epitaph Rode.

Sie sind wie Spiegelbilder gearbeitet; was der eine mit links macht, macht der andere mit rechts. Sie sitzen balancierend auf nur schmaler Plinthe. Die Figuren sind je 44 cm hoch und aus Weichholz vollplastisch ausgearbeitet.²² Ihr Rücken ragt wohl 2 cm nach hinten über die Rückseite des Epitaphrahmens hinaus. Der rechte Putto bläst in ein Horn, dessen Biegung er mit seiner linken Hand hält. Auch der linke wird ein solches, heute verlorenes Blasinstrument gehalten haben. Der Bericht der jüngsten Restaurierung beschreibt die vorwiegend durch Anobienfraß entstandenen Schäden,

¹⁸ Restaurierungsbericht B. Rendtorff.

¹⁹ Abb. III.6.6.

²⁰ Siehe das Retabel in St. Annen (III.5.) oder das Epitaph Harder in Rendsburg (III.2.) oder auch am späteren Epitaph Dresscher in Tetenbüll (III.11.).

²¹ Wilh. Messerer: *Kinder ohne Alter, Putten in der Kunst der Barockzeit*. Regensburg 1962.

²² Die Restauratorin weist 1964 darauf hin, dass die beiden Putti neben dem kleinen Schädel auf dem Sockelbrett unterhalb der Paradiesdarstellung die einzigen aus Weichholz geschnitzten Teile dieses Epitaphs sind. In diesem Zusammenhang hält sie es nicht für ausgeschlossen, dass die Stücke „auf Wunsch des Bestellers vom Künstler nachgeliefert“ worden sein könnten. (Restaurierungsbericht B. Rendtorff 1964, S.1.) Diese Vermutung ist zur Zeit nicht zu verifizieren.

die besonders die Weichholzfiguren geschädigt hatten. So sind ein Bein, ein Oberarm und ein Fuß im Zuge der Restaurierung und nach Rücksprache mit dem Landesdenkmalamt ergänzt worden.²³

Das Inkarnat der Putti ist wie bei Adam und Eva alabasterfarben, ihr Haar vergoldet. Auch in ihren Gesichtern gibt es den blassen Rotschimmer und die dunklen Pupillen. Typisch ist das locker um die Hüften geschlungene und zwischen den Beinen hindurchgeführte Hüfttuch. Diese sind bei vergoldeten Säumen in Lüsterrot gehalten; das wertet die beiden Musikanten auf ihrem an sich schon prominenten Platz weiter auf.

Wie die ursprüngliche Bekrönungsfigur ausgesehen hat, ist wohl nicht mehr zu klären. Die heute an deren Platz aufgestellte Figur gehört ohne Zweifel in einen anderen Zusammenhang. Nach stilkritischen Gesichtspunkten kommt die Figur aus der Werkstatt Heimens und stammt höchstwahrscheinlich als eine Maria Magdalena aus der Golgathaszene des St. Annener Retabels. In dessen Entstehungsgeschichte scheint Maria Magdalena von der hl. Anna verdrängt und als zusammenhangslose Einzelfigur nach rund drei Jahrhunderten als Bekrönung des Epitaphs Rode eingesetzt worden zu sein.²⁴ Und dann liegt da noch auf dem Sockel unterhalb des *Baums der Erkenntnis* jener kaum 9 cm hohe Totenkopf. Ikonographisch ließe der sich Maria Magdalena (der Büsserin) zuordnen.²⁵ Allerdings kann irritieren, dass die Marienskulptur aus Eichenholz und der Totenkopf aus Weichholz gefertigt ist.

Es scheint, als habe nach dem Verlust der ursprünglichen Bekrönungsfigur noch bis Ende des 19. Jahrhunderts keine solche existiert; der Chronist C. Rolfs spricht in seiner Bemerkung zum Epitaph Rode nur von Adam und Eva, und bei Richard Haupt heißt es: *Adam und Eva und 2 Engel*.²⁶ Danach mag man vorsichtig vermuten, dass die heute oberste Figur des Epitaphs erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts dorthin gekommen ist. Die Plinthe mag mit ihren 30 cm in der Breite und 14 cm Tiefe für die im Fußbereich 22 cm breite Skulptur aus Eichenholz angemessen sein, mit ihren 34 cm Höhe passt sie jedoch nicht zu den durch die beiden Putti vorgegebenen Proportionen. Wichtiger ist jedoch, dass die fragliche Figur, für den Zweck unange-

²³ Restaurierungsbericht B. Rendtorff 1964, S.5.

²⁴ Siehe dazu die Ausführungen in Abschnitt III.5.5.5. (Retabel St. Annen)

²⁵ Das LCI 1068-1976 nennt in Band 7 Sp. 524 mehrere Gemälde, die einen Totenkopf als Attribut Maria Magdalenas zeigen, z.B. jenes Tiziangemälde mit der „Büsserin Maria Magdalena“ von etwa 1560 in der Eremitage in St. Petersburg. Darauf hat Maria Magdalena vor sich einen Totenkopf liegen, das Symbol menschlicher Vergänglichkeit, auf dem sie ein Buch als Zeichen ihrer *Vita Contemplativa* abgestützt hat.

²⁶ Hadenfeldt 1991, S. 17 und Haupt 1887, S. 67

bracht, eine trauernde Maria Magdalena darstellt. Dazu kommt, dass nicht nur bei Heimen Bekrönungsfiguren immer en face erscheinen.

III.6.6. Die Schrifttafeln

Wie bereits beim Epitaph Sledanus im St. Petri-Dom zu Schleswig gibt es auch am St. Annener Epitaph zwei Schrifttafeln. Die größere im Unterhang informiert in beiden Fällen mit goldenen Buchstaben auf schwarzem Grund über die Namen der Geehrten und der Stifter. Was von dem Stiftertext noch lesbar ist, ist oben ausgeführt worden. Die kleinere Kartusche oberhalb des zentralen Gemäldes zitiert einen Vers aus dem Neuen Testament. Wie die große im Unterhang ist auch diese mehrfach überstrichen und mit wechselnden Texten überschrieben worden. Der Restaurierungsbericht beschreibt die Schwierigkeiten, den ursprünglichen Text zu erfassen.²⁷

Das schwarzgrundige, querovale Feld von 20x28 cm ist von einem schnörkellosen Goldrand umzogen und mit goldener Schrift beschrieben:

1. CORINTH 15 55

Der Tott ist Verschlus

ngen in der Überwindung

Tott wo ist dein Stachel

Hölle, wo ist Deine

Überwindung

Durch diesen Text unterhalb des bekrönenden Salvators (?) wird die protestantische Intention des gesamten Epitaphs klar. Seit dem Sündenfall von Adam und Eva ist die gesamte Menschheit, auch der hier Geehrte, von Sünde gezeichnet. Wie in der Vision Hesekiels das Volk Israels quasi durch eine Wiederholung des Schöpfungsvorganges vom Tod erlöst und zu neuem Leben erweckt wird (Gen.2, 7), hat Christus vor seiner Auferstehung zuerst „Urvater Adam“ und danach die „Patriarchen, Propheten, Märtyrer und Vorväter“ aus dem Totenreich herausgeführt.²⁸ So gibt es Erlösung für den sündigen Menschen durch den Tod und die Auferstehung Christi, durch den Glauben an die Gnade Gottes.²⁹

²⁷ B. Rendtorff 1964, S. 5f.

²⁸ So steht es im 24. Kapitel des apokryphen Nikodemus-Evangelium (Schindler 1988, S. 536). Darauf zielt auch das apostolische Glaubensbekenntnis: ... *gestorben und begraben, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage auferstanden von den Toten* ...

²⁹ Die Bibel 2007, S. 1675f (Röm. 3, V.28 und Röm. 4, V.25)

III.6.7. Das Ornament

Im Vergleich mit dem Ornament an früheren Werken Heimens spielt es am Epitaph Rode nur eine bescheidene Rolle. Es hat nicht die Aufgabe einer fast schon überschwänglichen Prachtentfaltung wie beim Epitaph Kraißbach. Auch fehlt der „Wettstreit“ zwischen Figürlichem und Ornamentalem wie etwa beim Epitaph Sledanus oder dem Retabel in St. Annen. So gibt es im Ornament nur zwei als Flachrelief gebildete Engelsköpfe in gefächertem Federkranz und mit nach oben und unten ausgestreckten Flügelspitzen.³⁰ Sonst finden wir jene Kombination gewohnter Formen, die wir bei anderen Werken Heimens schon beobachten konnten. So gibt es auch hier die wie ein Dachüberstand herausragenden Elemente oberhalb des zentralen Bilds; sie sind in diesem Fall mit maximal 7cm vergleichsweise flach. Anders als in den älteren Werken hat das Ornament am Epitaph Rode vorwiegend die Funktion, den schmalen Rahmen zu begleiten und ein wenig zu schmücken; wobei die vollplastischen Figuren von Adam und Eva ihrerseits bereits rund 2/3 der vertikalen Rahmenteile abdecken. Ornamentale Schwerpunkte bilden das untere Rahmenholz als Sockel für die Kernszene, die Rahmung des Unterhangs sowie die schmalen Anschwünge. Die Ornamentformen sind die bei Heimen typischen S- und C-Schwünge in variierenden Größen und unterschiedlicher Dichte sowie knorpelige Ohrmuschel- und Schotenformen.

Grundfarbe des Epitaphrahmens ist wieder das matte Schwarz mit schmalen Goldhöhlungen beim Ornament. Die Polychromierung der Puttengesichter entspricht der der vollplastischen Figuren; bei den Flügelfedern ist üppig Gold eingesetzt worden. Das lineare Ornament in den Anschwüngen folgt im Wesentlichen den äußeren Formen der Engelsköpfe. Im unteren Bereich der Anschwünge gibt es stärkere Verwirbelungen des Ornaments. Einzelne Durchbrechungen an den Rändern lassen etwas reflektiertes Licht von der weißen Wand hinter dem Epitaph durch und unterstützen den Eindruck von Leichtigkeit, den die Anschwünge verbreiten.

³⁰ Dieser Typus findet sich in leicht abgewandelter Form auch in dem nur zwei Jahre älteren Retabel ebenfalls in St. Annen. Ähnliche im Ornament eingebundene Engels-, Puttenköpfe gibt es in nahezu allen Werken Heimens. Wichtiges Vorbild für diesen Darstellungstyp des „geflügelten Puttenkopfes“ war Raffaels „Marienkrönung“ von etwa 1503 (272x165 cm, Öl auf Holz / Leinwand, Pinacoteca Vaticana.) Dieses Puttenmotiv ist verschiedentlich von Kupferstechern nachgeahmt worden. Ein Stich von Johs. Wierix mit einer Himmelfahrtsszene von 1602 ist oben unter Abbildung III.2.5. wiedergegeben.

Insgesamt spiegelt dieses Epitaph die Bescheidenheit des Auftraggebers. Man spürt nichts von dunkelhafter Überheblichkeit, von betontem Repräsentationsbedürfnis, wie es einem von dem goldüberströmten Riesenepitaph für Johannes Kraißbach



entgegenstrahlt. Ebenso fehlt die eitle Selbstgefälligkeit, wie sie aus dem Epitaph Sledanus spricht. Es gibt nichts, was von der eigentlichen Botschaft der Tafel ablenkt: Wir sind alle von Sünde belastet und müssten verderben, wenn nicht der Gottessohn den Tod überwunden hätte.

St.-Anna-Kirche in St. Annen /Dithm.
Epitaph Rode, Puttenkopf im Ornament.

III.7. Epitaph Peter Jugert im St. Petri-Dom zu Schleswig (1645)¹

III.7.1. Ort der Hängung

Das Epitaph Jugert hängt am südwestlichen Vierungspfeiler und zwar an dessen Westflanke, d. h. den Gottesdienstbesuchern im Mittelschiff zugewandt.² Dieser prominente Ort wird noch dadurch aufgewertet, dass sich an der Nordseite dieses Pfeilers die Kanzel befindet. Dietrich Ellger vermutet, dass das Epitaph noch heute an seinem ursprünglichen Platz hängt. Jedenfalls wäre das in der Nähe jener Gruft, die Peter Jugert 1640 für sich und seine Familie im südlichen Seitenschiff der Kirche erworben hatte.³

III.7.2. Datierung, Stifter, Geehrter

Hinweise darauf, wer diese Gedenktafel und für wen in Auftrag gegeben hat, findet man in dem vergleichsweise umfangreichen Text im Unterhang. Mit goldenen Majuskeln auf schwarzem Untergrund steht dort:

DER EDLER, VEST, VND HOCHGELARTER PETER
IVGERDT I. V. D. DEHRO ZV SCHLESWICH HOLSTEIN REGIE-
RENDEN. F. F. G. G. WEIL: HERTZOGH IOHAN ADOLFS VND
HERTZOG FRIEDERICHS GEWEHSENER HOEFRATH IST
DEN 21 SEPTEMBR: ANNO 1639. IM 72 JAHR SEINES
ALTERS, NACH DEM ER SEIN HOEFRATHES AMPT
37 IAHR TREWLICH BEDIENT, SELICH IN GOTT
ENTSCHLAFEN, VND HABEN DESSEN HINTERPLIE-
BENE WITTBE MARGARETHA IVGERDOS, VND
SEMTLICHE KINDER IHREN RESPECTIVE SEHLL:
EHEMAN, VATTERN VND SCHWIEGER VATTERN
ZV EHREN VND GVTER GEDECHTNIS DIESES
EPITAPHIVM SETZEN LASSEN:
16 45.

¹ Siehe Abb. III.7.1. In Joh. Christian von Hellbachs Adels-Lexikon oder Handbuch über die historischen, genealogischen und diplomatischen, zum Theil auch heraldischen Nachrichten von hohen und niederen Adel, ... (Ilmenau 1825, Bd. I.) finden wir auf Seite 623 drei Schreibungen des Namens: Jugert, Juegert und Jugardus. In dieser Arbeit wird *Jugert* gebraucht werden.

² Knappe Hinweise auf den Dom in Schleswig habe ich unter III.3.1. gegeben. Ein Grundriss findet sich unter Abb. III.3.2. Für detaillierte Informationen zu Baugeschichte und Ausstattung des St. Petri-Doms siehe Ellger 1966.

³ Ellger 1966; dort auch Hinweis auf das *Begräbnis-Protokoll, 1722, S. 131ff.*

Schon beim Epitaph für den Domprediger Sledanus war aufgefallen, dass Aussagen zur Religiosität des Verstorbenen und seiner Familie fehlen, ebenso der Hinweis darauf, dass das Epitaph zur Ehre Gottes bzw. zu Schmuck und Zierde des Gotteshauses gesetzt worden sei. Umso dezidierter wird der Verstorbene apostrophiert, indem seine Nobilität, seine Charakterfestigkeit und umfassende Bildung benannt werden.

Die adelige Familie Jugert war zu Beverlake in der Altmark mehr als 300 Jahre erbeingesessen und Peter Jugert ist dort 1567 geboren worden.⁴ Der Widmungstext des Epitaphs hebt jene 37 Jahre des Lebenslaufs von Dr. Peter Jugert hervor, während derer er sich am Hof des Herzogs auf Gottorf besondere Meriten erwerben konnte. Er ist dort einer von rd. 20 „Gelehrten Räten“ gewesen und war von 1602 bis 1616 bei Herzog Johann Adolf und nach dessen Tod noch 23 Jahre unter Herzog Friedrich III beschäftigt.⁵

Näheres über Peter Jugert und seine Familie erzählt ein Abschnitt aus einer „*Denkschrift des [Gottorfer] Kanzlers Dr. Nikolaus Junge*“ von 1604, aus dem Andresen / Stephan zitieren.⁶ Er war 1602 zum Gottorfer Hof- und Konsistorialrat ernannt worden. Aus seiner Ehe mit *Margaretha Puls*, Tochter des Münzmeisters *Matz Puls*, sind sieben Kinder hervorgegangen.⁷ Ältestes Kind war die 1603 geborene Tochter Margaretha, die 1632 mit *Balthasar Gloxin* von der Insel Fehmarn verehelicht worden war.⁸ Der promovierte Jurist Gloxin war Advokat am Hofgericht in Schleswig und wurde schließlich erfolgreicher Diplomat in herzoglichem Auftrag. Balthasar Gloxin war also der Schwiegersohn des Peter Jugert und ist indirekt und ohne dass sein Namen genannt wurde im Widmungstext als einer der Stifter erfasst.⁹

Die Ehefrau und „semtliche Kinder“ sind die Stifter des 1645 gesetzten Epitaphs gewesen.

⁴ Joh. Christian von Hellbach: *Adels-Lexikon ...* (siehe S. 158, Anm. 1) Bd. I., S. 623.

⁵ Seit dem 16. Jahrhundert wuchs die Zahl der „Gelehrten Räte“, vornehmlich graduierte Juristen, die dem „Gelehrten Kanzler“ unterstellt waren. Daneben gab es einen „Geistlichen Kanzler“ mit entsprechenden Räten für alle kirchlichen Fragen. Jene „Gelehrten Räte“ haben im 17. Jahrhundert nicht nur maßgeblich zum Aufbau einer modernen Verwaltung des Herzogtums beigetragen, sondern waren u.a. auch im diplomatischen Dienst tätig. (Andresen/Stephan 1928, I. Bd. S. 273ff und S. 286.)

⁶ Andresen/Stephan, 1928, Bd. II, S. 46. In seiner Denkschrift hatte Junge Vorschläge gemacht, wie den ständig wachsenden Kosten für die herzogliche Hofhaltung beizukommen sein könnte. Dabei ist ihm besonders die übertrieben hohe Anzahl zumeist unnützer „so wohl adlicher als gelehrter rethe“ ein Dorn im Auge gewesen. Zum Kreis dieser (gelehrten) Räte hatte auch der Jurist Dr. Peter Jügert gehört.

Hier wird der Betreffende im Gegensatz zum Epitaph auch *Peter Jügert* genannt.

⁷ Zu Matz Puls wird berichtet, er sei Hamburger Bürger gewesen und 1596 unter Herzog Johann Adolf zum Münzmeister in Schleswig ernannt worden. (Philippsen 1928 auf S. 59).

⁸ Graßmann 1982, S. 101.

⁹ Mehr zu Balthasar Gloxin: Andresen/Stephan 2, 1928, S. 221, 232f. – Graßmann 1982, S. 100f. Das Epitaph mit Bildnissen von Balthasar und Margareta Gloxin hängt ebenfalls im Dom zu Schleswig (dazu Ellger 1966, S. 454).

Balthasar war Sohn des Bürgermeisters *David Gloxin* von Burg auf Fehmarn und einer der Stifter jenes Epitaphs für seinen Vater, das heute in der St. Nicolai-Kirche in Burg auf Fehmarn hängt. Die Verbindung zwischen den beiden Familien hilft bei der Frage, ob das Epitaph für David Gloxin auf Fehmarn auch Nicolaus Heimen zugeschrieben werden kann.

III.7.3. Aufbau und Konstruktion

Die architektonische Gliederung dieses Werks ist der des Epitaphs für Christian Sledanus vergleichbar. Auch hier ist ein dreizoniger Aufbau realisiert worden. Ein schmaler Sockel trennt den Unterhang mit dem Widmungstext von dem zentralen Bereich mit dem Stifter-Gemälde, den vier großen Rahmenfiguren und den Seitenhängen, die heute nur noch in wenigen Bruchstücken erhalten sind. Zentralgemälde und Widmungstext deuten zusammen ein vertikal gestrecktes Oval an, wie wir es ähnlich schon beim Epitaph Harder in Rendsburg gesehen haben. Eine kleinere, hochovale Textkartusche oberhalb des zentralen Gemäldes bildet einen kleinen Aufsatz. Zwei Engelsfiguren bilden den Übergang zur Bekrönungszone. Die goldene Kugel, auf der einmal die Bekrönungsfigur gestanden hat, bildet heute den oberen Abschluss. Mit einer Gesamthöhe von 404 cm und einer Breite von 255 cm ist dieses Epitaph deutlich größer und auch repräsentativer, als jenes für den ehemaligen Domprediger Sledanus.

Das Rahmenwerk mit dem rundbogigen Ausschnitt für das zentrale Tafelbild ist aus etwa 3 cm starken Eichenbohlen zusammengefügt. Die Bildtafel besteht aus senkrecht miteinander verdübelten Eichenbrettern unterschiedlicher Breite, die durch hintere Querriegel versteift und zusammengehalten werden. Die untere Rahmenbohle bildet die Sockelzone zwischen Hauptgeschoss und Unterhang und springt seitwärts jeweils um etwa 40 cm über den Bildrahmen hinaus. Von den offensichtlich nur schmalen seitlichen Anschwüngen, vielleicht ähnlich wie am Epitaph Rode, ist nur links noch ein Stück erhalten. Das lässt erahnen, wie das Ornament einmal auf beiden Seiten an den Rändern des Rahmens herabgeglitten sein wird, um auf den überstehenden „Ohren“ des Sockelholzes auszulaufen. Dadurch wird den seitlichen Rändern des Epitaphs die Schroffheit der heute scharfen Schnittkanten der Rahmenbretter genommen worden sein.

Die Tafel mit der Widmung im Unterhang wird von sechs vertikal angeordneten Hartholzbrettern gebildet. Das rahmende Ornament ist den Rändern der Schrifttafel aufgedoppelt und gibt dieser die querovale, oben horizontal angeschnittene Form.

Der Aufsatz folgt dem gleichen Bauprinzip: Eine Reihe senkrecht angeordneter Bretter steht auf dem oberen Querholz des Bildtafelrahmens. Einzelne Bestandteile des Ornaments sind darauf montiert worden.

III.7.4. Zentrales Familien-Porträt

Nicht Kreuzigung, nicht Auferstehung oder Himmelfahrt Christi, wie es bei den Epitaphen für Johannes Kraißbach oder Claus Harder der Fall ist, liefert beim Epitaph Jugert die zentrale Aussage. Nicht eine religiöse Überzeugung steht im Vordergrund, sondern das Repräsentationsbedürfnis der Stifter. Zentrum dieses Epitaphs ist ein 128 auf 104 cm messendes Tafelbild.¹⁰ Es ist durch einen schmalen, goldenen Halbrundstab gegenüber dem rahmenden Ornament separiert. Auf dem Gemälde ist die neunköpfigen Familie Jugert, als Kniefiguren vor einem neutralen, grauschwarzen Hintergrund dargestellt. Sie stehen beinahe wie auf einer Bühne. Ein schwerer, dunkelgrüner Samtvorhang ist oberhalb der Protagonisten zu den Seiten empor gerafft. Das Bild zeigt zwei Gruppen: Heraldisch rechts stehen Peter Jugert und seine vier Söhne im Halbprofil, den Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich die Frauengruppe, mit der Ehefrau und Mutter Margaretha in der Mitte und den drei Töchtern. Auch sie sind im Halbprofil gemalt und blicken aus dem Bild heraus.

Der Jurist und Gottorfer Hofrat Dr. Peter Jugert steht stolz aufgerichtet da, die rechte Hand in die Hüfte gestemmt. Mit der herabhängenden Linken hält er ein Buch. Er ist bekleidet mit einem langen Obergewand aus schwarzem Brokat mit engen Ärmeln und weißen, gefältelten Manschetten. Dazu gehört der große, flach aufliegende Schulterkragen, vielleicht aus zartweißem Seidentüll mit festem Saum, der eine makellose weiße Linie zu den Kragenspitzen und über die Schultern zum Rücken hin zeichnet. Unter diesem Kragen heraus hängt bis auf die Brust herab eine vielgliedrige und aus mehreren Strängen bestehende Goldkette. Das Gesicht mit dem aufmerksamen, strengen Blick aus alten Augen wird eingefasst von einem sorgfältig gestutzten Vollbart und der Halbglatze mit ergrautem Haarkranz. Die gesamte Erscheinung erlaubt keinen Zweifel daran, dass wir es hier mit dem Familienoberhaupt, mit dem Hausherrn zu tun haben. Mit dem angewinkelten rechten Arm wird seine Position im Vordergrund unterstrichen; erst dahinter haben drei seiner Söhne einen nachrangigen Platz eingenommen. Nur der Jüngste steht, wie im Schutz des Vaters an dessen rechtes Bein geschmiegt. Der Kleine hält allerdings die roten Nelken in seiner rechten

¹⁰ Siehe Abbildung III.7.2.

Faust, das Zeichen für den frühen Tod und die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits.¹¹

Auf der anderen Bildseite steht Margaretha Jugert, deutlich auf die weniger bedeutende heraldisch linke Seite gerückt und ohne körperlichen Kontakt zu ihrem Ehemann. Neben ihr steht die älteste Tochter Margaretha, während die beiden jüngeren als „die Kleinen“ dargestellt sind. Die Mutter wirkt mit den unter der Brust ineinander gelegten Händen, dem ernsten Blick und dem strengen, schmallippigen Mund unnahbar. Sie trägt ein schwarzes Brokatkleid. Der rund geschnittene weiße Kragen bedeckt eng anliegend die Schultern und den Halsausschnitt des Kleids. Dieser Kragen ist wie der ihres Gatten schmucklos schlicht gesäumt, man mag daraus auf ein Stück Bescheidenheit der Alten schließen, während die junge Generation mit den kostbaren Spitzenbesätzen ihren Wohlstand zum Ausdruck bringen. Die Frisur der Frau Jugert bedeckt eine weiße Ohrenhaube. Die vier weiblichen Familienmitglieder haben den Familienschmuck angelegt: die Bernsteinketten um den Hals und passende Armreifen an beiden Armen. Auch der Schmuck der jungen Frau ist um einiges opulenter als der ihrer alternden Mutter, unverkennbar „Ausdruck von Wohlstand“.¹² Die erwachsene Tochter Margaretha steht schräg hinter ihrer Mutter und ist dieser sehr ähnlich. Nicht nur dass die beiden Frauen gleich groß abgebildet sind und beide die gleiche Handhaltung haben, auch Blick und Gesichtsausdruck verraten ihre Nähe zueinander. Die beiden kleinen Schwestern, die den Erwachsenen eben bis an die Hüften reichen, halten ihre Hände wie Mutter und große Schwester artig unter der Brust verschränkt. Ihre pausbäckigen Gesichter und die streng zurückgekämmten Haare zeigen nichts von kindlicher Fröhlichkeit. Beide tragen die gleiche Kleidung mit Röcken aus blass rostroter Seide, darüber Jäckchen aus rotem Brokat mit dunklem, floralem Muster und die von Spitzen gesäumten Schulterkragen und Manschetten wie die große Schwester.

Während die Töchter jedenfalls äußerlich das Bild der Mutter widerspiegeln, ist die Erscheinung der Söhne an der des Vaters orientiert; drei von ihnen sind wie der Vater schwarz gekleidet. Die beiden älteren stehen schräg hinter dem Vater. Ihre unterschiedliche Körpergröße gegenüber der des Vaters zeigt den Altersunterschied. Ihr volles, dunkles Haar tragen sie fast bis auf die Schultern herabhängend, und während der ältere schon über einen respektablen Schnauzbart verfügt, wächst der des jüngeren Bruders erst noch heran. Das Kinn ist bei beiden sorgfältig rasiert. Der dritte Sohn ist bekleidet wie seine Brüder. Er ist mit seinem noch bartlosen Gesicht ins Re-

¹¹ Zur Symbolik dieser Nelke siehe auch Abschnitt II.3.4.1. Dort auch Literaturhinweise.

¹² Loschek 2005

gister der Kinder gestellt. Auf die Sonderrolle des jüngsten und früh verstorbenen Familienmitglieds ist oben schon hingewiesen worden. Dietrich Ellger zitiert aus einem Schleswiger Begräbnisprotokoll von 1722. Danach waren 1640 in der Gruft der Familie Jugert schon drei der Kinder beigesetzt worden.¹³

Komposition und Malweise dieses Bilds erinnern an das Tafelbild des Epitaphs Sledanus.¹⁴

Nicht nur der geraffte Hintergrundvorhang legt die Vermutung nahe, hier könnte derselbe Maler die Familienporträts für zwei Epitaphien geschaffen haben. Der Aufbau beider Bilder mit der Gruppierung der abgebildeten Personen vor wenig differenziertem, dunklem Hintergrund kann diese These ebenso stützen, wie auch die Porträts der Dargestellten, die Detailverliebtheit und die versierte Darstellung verschiedener Materialien. Die übereinstimmende Kennzeichnung der früh verstorbenen Kinder gehört sicher auch zu dieser Überlegung. Leider ist die Identität des Porträtisten bislang noch unbekannt.

III.7.5. Textkartusche im Aufsatz

Die etwa 40 cm hohe, ovale Kartusche im Aufsatz des Epitaphs steht gewissermaßen unter der Obhut eines Cherubs, dessen zwei vom Ornament aufgenommene Flügelpaare sich darüber ausbreiten. Die Kartusche rahmt ein mit goldenen Majuskeln geschriebenes Bibelwort, und zwar Vers 8 aus dem 14. Kapitel des Paulusbriefs an die Römer:

LEBEN WIR SO
LEBEN WIR DEM HER=
REN. STERBEN WIR SO
STERBEN WIR DEM HER=
REN. DARVMB WIR LEBEN
ODER STERBEN. SO SIND
WIR DES HERREN
RÖM: 14 .

Wenn beim Widmungstext noch der Hinweis auf die Religiosität des Geehrten fehlt, hier scheint eine Art Grundregel für das Leben der Familie Jugert formuliert zu sein. Egal wie einer sein Leben lebt, jeder hat sich selbst vor Gott zu verantworten. Daraus spricht ein hohes Maß an Liberalität; es ist nicht mein Ding, über einen anderen zu richten. Für jeden einzelnen ist Christus die letzte Instanz.¹⁵

¹³ Ellger 1966, S. 447.

¹⁴ Abschnitt III.3.4.1.

¹⁵ Die Bibel 2007, S. 1690.

III.7.6. Vier Evangelisten als rundplastische Skulpturen

Von den rundplastischen Skulpturen scheinen bis auf die Bekrönungsfigur alle erhalten zu sein. So wird auch bei diesem Epitaph die fast akribische Symmetrie deutlich, die immer wieder dem Konzept von Heimens Arbeiten zugrunde liegt. Zu jeder der vier Figuren auf der linken Seite gibt es ein Pendant auf der rechten Seite. Diese vertikale Achse zeigt sich selbst im zentralen Tafelbild.

Die Schnitzfiguren der vier Evangelisten bilden die Eckpunkte für die Familie Jugert. Einen besonderen Platz haben dabei Matthäus und Markus bekommen; sie stehen links und rechts des Familienbildes.¹⁶ Mit einer Höhe von 76 cm auf der Plinthe sind sie annähernd so groß wie die Bildnisse des Ehepaares Jugert. Beide Figuren stehen im Kontrapost,¹⁷ das Standbein ist jeweils das dem Tafelbild nähere, und beide stehen leicht zur Mittelachse des Epitaphs gerichtet. Der Eindruck auffällig schlanker Körper wird durch die hohen, schmalen Köpfe mit ihrem schütterten Haar und den spitz auslaufenden Vollbärten unterstützt. Bekleidet sind sie mit einem kragenlosen Untergewand. Darüber hat ihnen der Schnitzer ein faltenreiches Manteltuch locker um den Körper gelegt, das an Oberschenkel und Knien eng anliegt und die bloßen Füße frei lässt. Vom Rücken reicht das Tuch bis zum Boden hinab. Diese Form der Kleidung ist für viele Figuren aus Heimens Werkstatt typisch und scheint sich an immer gleichem Vorbild zu orientieren. Als Merkmal der Evangelisten halten beide in einer Hand ein aufgeblättern Buch. Markus auf der rechten Seite ist zusätzlich durch sein Attribut, den Löwen, identifiziert. Der schmiegt sich katzenhaft in die Beuge des Spielbeins von Markus. Matthäus auf der anderen Seite des Epitaphs deutet mit seiner rechten Hand auf sein Symbolwesen, den Engel, hier wie ein kaum kniehocher Putto gestaltet. Der Blick beider Evangelisten scheint eher ziellos, nach innen gekehrt.

Lukas und Johannes sind als zwei etwas kleinere Sitzfiguren schräg oberhalb des Stifterbildes angeordnet.¹⁸ Die sind junge Männer mit bartlosen Gesichtern und gekleidet wie die beiden großen Standbilder. Auch sie sind wie Spiegelbilder gestaltet. Die beiden sitzen auf den äußeren Enden der oberen Rahmenkante des Epitaphs und auf Höhe der aufgesetzten Textkartusche. Mit den Füßen stützen sie sich auf flachem Ornament ab. Dabei steht der äußere Fuß auf einer brettartigen Ornament-

¹⁶ Abbildungen III.7.3. (Matthäus) und III.7.4. (Markus)

¹⁷ Das meint einen Zustand der Balance von Ruhe und Bewegtheit, den die beiden Skulpturen ausstrahlen.

¹⁸ Abbildungen III.7.10 und III.7.11.

zunge, die früher auch Platz der Attributtiere der beiden Evangelisten gewesen ist.¹⁹ Mit der einen Hand blättern sie in dem aufgeschlagenen Buch auf ihren Knien, während sie die andere, geöffnete Hand wie dozierend, seitwärts ausgestreckt halten. Den Kopf haben beide so gedreht, dass ihr Blick auf die heute fehlende Bekrönungsfigur gerichtet war.

III.7.7. Engelsfiguren

Knapp oberhalb der Aufsatzkartusche gibt es links und rechts von der Konsole für die Bekrönungsfigur je einen jugendlichen Engel.²⁰ Halb scheinen sie zu schweben, halb zu knien auf flacher, weit nach außen ragender und von kräftigem Ohrmuschelwerk gestützter Konsole. Ihre Flügel sind klein, wie man es von Putten her kennt. Ihre Körper sind dagegen mehr jugendlich und haben das Kleinkindhafte abgelegt. Das Tuch, das sie sich über einen Arm und um den Leib geschlungen haben, bedeckt ihre Körper nur partiell und scheint in der Luft zu flattern. Sie haben eine verantwortungsvolle Aufgabe: Sie zeigen dem Betrachter *Arma Christi*, die Geißelsäule links und rechts das Kreuz,²¹ und erinnern damit an die Leiden des Erlösers vor seiner Auferstehung. Eine verlorene Christusskulptur, vielleicht einen Salvator Mundi, dürfen wir uns auf der goldenen Kugel stehend vorstellen.

Zwei weitere engelhafte Gestalten sind im Unterhang angeordnet. Es sind zwei Putti mit den typisch kleinkindhaften Gesichtern und Körperproportionen.²² Sie schweben links und rechts neben dem großen Textfeld mit der Widmung. In ihrer Beweglichkeit scheinen sie die Engel im Aufsatz zu imitieren. Wie diese haben auch die beiden Kleinen Leidenswerkzeuge in Händen. Der linke Putto hält ein Kreuz in der Rechten, sein Gegenüber umfasst mit der linken Hand einen Rundstab, der als das Spottzepter gemeint sein mag. Beide Putti haben ihren Blick Aufmerksamkeit fordernd auf den langen Widmungstext gerichtet. Gegenüber dem im Diesseits verorteten Text treten verspielte Kindengel auf, im Aufsatz und mit Bezug auf die bekrönende Figur agieren dagegen hierarchisch gehobene Engel.

Laut LCI gelten die von Engeln getragenen Leidenswerkzeuge als „*Majestätssymbole des erhöhten Christus*“ und verweisen auf dessen Wiederkehr. Das mag für die der Bekrönungsfigur zur Seite gestellten Engel im Aufsatz gelten. Die beiden anderen sind

¹⁹Die Abbildung III.7.5. zeigt ein Foto von 6.11.1963 aus dem Bestand des Landesamtes für Denkmalpflege Schleswig-Holstein (LDSH 6x6 2682), auf dem noch der stark beschädigte Stier des Lukas erkennbar ist. Auf der gegenüber liegenden Seite dürfen wir uns auf gleicher Leerstelle den Adler des Evangelisten Johannes vorstellen.

²⁰ Abbildung III.7.6.

²¹ Heute ist nur noch ein Ende des Kreuzesstamms erhalten.

²² Abbildungen III.7. und III.7a.

der irdischen Sphäre zugeordnet und regen dort zu *Passionsmeditation* an. Dabei gelten sie als hilfreich bei der Überwindung von Sündenschuld und haben wohl auch so etwas wie *Amulettcharakter*.²³

Besonders aufwändig ist der Abschluss des Unterhangs gestaltet. Dort sitzt auf dem flachen Brett einer Bank / einer Schaukel ein dritter Putto.²⁴ Er selbst und sein Platz sind durch eine lange Stoffbahn hervorgehoben, die teils mit karminroter Lüsterfarbe und teils mit Goldbelag geziert ist. Dieses Tuch scheint etwas oberhalb der Figur am Ornament festgeknotet und wie ein Feston schwungvoll unter dem Sitz des Engels herumgeführt zu sein. Der Putto selbst hat doppelte Funktion: Zum einen hat er mit seinem hochgereckten Ärmchen eine Konsole zu stützen, auf der heute lediglich ein beziehungsloses, an beiden Enden zu Voluten gedrehtes Ornamentstück liegt.²⁵ Zum anderen turnen an diesem dritten Putto zwei winzige, flügellose Puttenkinder herum; ein Putto spielt Caritas?²⁶

III.7.8. Das Ornament mit Engelsköpfen und Wappen

Der Hinweis darauf, dass das Ornament teilweise direkt aus den anstehenden Bohlen von Rahmen, Unterhang oder Aufsatz geschnitzt wurde oder zum Teil aus separat gefertigten Kompartimenten auf der Basis zur Einheit zusammengefügt wurde, umschreibt das für die Heimen-Werkstatt übliche Verfahren. Bei diesem Stück ist auffällig, dass der Einsatz des Ornaments stark reduziert wurde. Der Eindruck mag den fehlenden Seitenhängen geschuldet sein. Doch auch im Bereich der rahmenden Funktion hat das Ornament nicht mehr jene Dichte, die zehn Jahre vorher noch beim Epitaph Kraißbach das Erscheinungsbild bestimmt hatte. Ornament mit allein flächenfüllender Funktion kommt beim Epitaph Jugert selten vor. Da gibt es z.B. größere Bereiche, bei denen lediglich das geglättete und grundierte Basisholz

²³ LCI 1968-1976, Bd. 1, Sp. 183ff.

²⁴ Siehe Abbildung III.7.8. Ein ähnliches Motiv findet sich an gleicher Stelle im Epitaph Sledanus (Abb. III.3.8.)

²⁵ Man darf vermuten, dass dort ursprünglich ein Totenschädel gelegen hat. Eine ähnliche Kombination von Totenschädel und einem in dem Fall die Konsole stützenden Cherubskopf gibt es an gleicher Stelle am Epitaph Kraißbach in Hemme; siehe Abb. III.1.22. und Abschnitt III.1.4.7.

Das Motiv, dass ein eigentlich springlebendiger Putto in die Funktion eines Atlanten gezwängt worden ist, finden wir auch in der Nikolaikirche in Eckernförde. In der Predella des dortigen Altarretabels von Hans Gudewerd d.J. sind zwei Putti als Stützen zweier Säulen im Hauptgeschoss eingeteilt (siehe bei *Behling 1990*, Abb.11). In ihren Gesichtern spiegelt sich überdeutlich der Unmut über diese ihnen aufgezwungene Unbeweglichkeit.

²⁶ Im Werk Heimens taucht die Caritas noch dreimal auf: als Eckfigur am Kanzelkorb in Hattstedt (1641), als mittlere Figur im Aufsatz des Retabels in St. Annen und als Bekrönungsfigur des Epitaphs für A. Dresscher in Tetenbüll (1654). Jedes Mal ist die allegorische Figur eine erwachsene Frau mit Kleinkindern.

offenliegt, etwa hinter den beiden stehenden Evangelisten neben dem Tafelbild oder unterhalb von Lukas und Johannes rund um deren Beine. Der Schnitzer ist behutsam gewesen beim Einsatz von ornamentalem Zierrat. Wo in seinen ersten Werken das Ornament noch einen Selbstzweck zu haben schien, hat es beim Epitaph Jugert unterstützenden Charakter bekommen. Außerdem gibt es auch in diesem Werk jene schnurgeraden, vergoldeten Profilleisten und aus gleichem Material die gezirkelten Rundbögen, wie sie z.B. am Retabel in St. Annen oder am Epitaph Harder in Rendsburg vorkommen. Sie bewirken nicht nur eine scharfe Trennung, sondern sie heben auch Bild- und Textelemente gegenüber dem Rahmenwerk hervor.

Wo sich heute an den Seiten des Epitaphs die nackten Schnittkanten der vertikalen Rahmenhölzer zeigen, haben ursprünglich kaum mehr als 50 cm weit ausgreifende Anschwünge die seitlichen Umrisse bestimmt; die erhaltene seitliche Verlängerung des unteren Rahmentails auf der rechten sowie die Reste des seitlichen Anschwungs auf der linken Seite des Epitaphs lassen diese Annahme zu.

Die Außenkanten dieses sparsam ornamentierten rechten Rahmenstücks sind zu einem ausholenden C-Schwung geformt, der im Bereich größter Spannung von einer Volutenspange gehalten wird. Wie es darüber ausgesehen haben mag, zeigen die auf der linken Seite erhaltenen Bestandteile. Schlanke S-Schwünge mit knorpeliger Außenkante gleiten am unteren Drittel der Rahmenkante herab, rollen sich zu kräftiger Volute ein und werden in Teilen quirlig zur Seite hinausgeschleudert. Der obere Teil dieses Ornaments wird von einer Volutenspange umgriffen, die gleichzeitig Standplatz einer rd. 30 cm hohen Fiale gewesen ist.²⁷ Etwa in der Mitte dieses Kompartiments hat sich ein langhalsiger Engelskopf wie durch die Falten eines Vorhangs herausgeschoben. Die Federn seiner Flügel übernehmen Formen des Ornaments, sein Kopf ist zum Bestandteil des Ornaments geworden.

Verbleibende Schnittkanten des Rahmens sind von flachem Ohrmuschelwerk kaschiert gewesen.

Daneben gibt es Bereiche, in denen sich das Ornament deutlich emanzipiert. Da ist zum einen die Sockelbohle zwischen Tafelbild und Unterhang zu nennen. Neben den an den Seiten aus der Bildebene herausspringenden Voluten, die sich zu Konsolen für die Evangelisten Matthäus und Markus aufgerollt haben, gibt es in der Mitte des Sockels den vollplastisch ausgearbeiteten Kopf eines Cherubs. Das kleinere seiner Flügelpaare leuchtet lusterfarbig rot und golden und erinnert an die Flügel eines

²⁷ Ein Foto des Landesdenkmalamtes zeigt den Befund von 1964 (z.B. LDSH I 9853). Siehe Abbildung III.7.9.

Putto. Gewaltige Schwingen breiten sich weiß mit Gold wie schützend weit nach rechts und links über die gesamte Breite der Widmungstafel.

Das Gegenstück zu dem Cherub im Sockel finden wir oben über der Aufsatzkartusche. Wieder ragt der Engelskopf aus dem Ornament heraus und seine Flügel legen sich bewahrend über die Kartusche. Die Details der Flügel sind hinsichtlich der Schnitzarbeit so gestaltet, dass sie gleichzeitig auch Bestandteile des Ornaments sind. Durch die Staffierung mit Weiß und Gold wird auch hier die Flügelstruktur über das Ornament gehoben.

Und dann ist da noch die Umgebung jenes ungewöhnlichen Caritas-Puttos unterhalb der Widmungskartusche. Wie eine teigige Masse scheint das Ornament nach links und rechts aus dem Zentrum herausgepresst zu werden. So entsteht der behütende Kokon für den Putto mit den Kleinen. Die knorpeligen Ornamentränder werden von Ohrmuschelwerk begleitet, drehen sich nach oben ein und scheinen wie sich brechende Wogen zur Mitte zurückzufallen. Durchbrüche geben den Blick auf das Mauerwerk des Pfeilers frei, der das Epitaph trägt. Hier hat sich das Ornament von der Basis des Epitaphs vollends gelöst und bildet gewissermaßen einen eigenen, wuchtigen Schlussakkord.

Jetzt fehlt noch die Besprechung zweier Wappenschilde.²⁸ Wir finden sie schräg unterhalb der Aufsatzkartusche und neben den Evangelisten Lukas und Johannes. Dietrich Ellger schreibt sie den Familien Jugert (links) und Puls (rechts) zu.²⁹ Das Wappen der Familie Jugert scheint nachweisbar: Auf rotem Wappengrund eine querliegende goldene Fischreuse aus der sich seitlich ein brauner Fischotter herausstreckt. Der Helm mit roten und goldenen Decken zeigt ein gleiches Tier. Etwa so beschreibt Siebmacher das Wappen.³⁰

Schwieriger ist es mit dem Wappen der Familie von Jugerts Ehefrau Margaretha. Deren Vater, Matz Puls, war Hamburger Bürger und ab 1596 mit Protektion des

²⁸ Siehe die Abbildungen III.7.10. und III.7.11.

²⁹ Ellger 1966, S. 448.

³⁰ Siebmacher 1912, Bd. 5, Abt. 9, Tafel 27, S. 22. Allerdings weicht die Abbildung in „J. Siebmachers ... Wappenbuch“ von jener am Epitaph ab. In der Buchdarstellung ist die Reuse mit zwei gleichen Enden und mittig auseinander klaffend gestaltet. Ferner wird das Wappen einem „Hamburger Geschlecht, Claus J. 1619-1621“ zugewiesen. Vermutlich bestand hier eine nahe Verwandtschaft zu dem Schleswiger Peter Jugert; der war möglicherweise ein Onkel jenes Claus J. Zur Frage, ob das Wappentier nun einen Fischotter oder vielleicht eher einen Biber wiedergeben will, hier nur so viel: Wie oben erwähnt, stammt die Familie von Beverlake im nördlichen Sachsen-Anhalt. Im Mittelniederdeutschen gibt es den *bever* (Biber), und *lake* meinte ein sumpfiges Gelände oder einen Wasserlauf (Lübben 1980, S.50 u.195, auch hochdt. *Lache*, engl. *lake*). Das legt nahe, dass der Biber das Wappentier ist und nicht der Fischotter.

Herzogs Münzmeister in Schleswig.³¹ Das Wappen hat einen goldenen Wappenschild mit schwarzer Spitze. Darin schreitet aufrecht ein goldener Löwe mit einer roten Scheibe zwischen den Vorderpfoten. Zwei Doppellilien erkennt man rechts und links in den oberen Schildecken. Der Helm mit schwarz-goldenen Decken trägt zwei goldene Hörner.³²

Da die Epitaphien für Peter Jugert und Christian Sledanus beide im St. Petri-Dom zu Schleswig hängen, sind sie leicht miteinander zu vergleichen und es fällt nicht besonders schwer, die beiden derselben Werkstatt zuzuschreiben. Man darf wohl davon ausgehen, dass die Familie Jugert jenes sechs Jahre ältere Epitaph gekannt hatte. Vielleicht war es bei der Auftragsvergabe sogar als eine Art Muster vorgegeben worden.

III.7.9. Zur Polychromie

Den einheitlich schwarzen Grund des Epitaphs kennen wir schon von mehreren Arbeiten aus Heimens Werkstatt. Er hat in diesem Fall vor dem Ziegelrot des tragenden Pfeilers geradezu markierenden Charakter. Auch die linear vergoldeten Höhen und Grate des Ornaments und der Gewandsäume sind beim Epitaph Jugert gegeben. Die Signalwirkung von Gold wird mit der [Welt-]Kugel im Aufsatz, mit der Mähne des Markus-Löwen und durch die fast schon flächig anmutende Vergoldung der Lettern der großen Textanteile nachhaltig verstärkt. Während die Skulpturen der Epitaphien Kraißbach in Hemme und Harder in Rendsburg eine lebhaft variable Farbpalette vorweisen, herrscht hier einheitlich bei allen Figuren Weiß vor mit sparsamem Rot (Rouge) und dunkler Zeichnung der Augen. Rote und grüne Lüsterfarben bei Flügeln und Lendentüchern der Putten sind so etwas wie heimliche Lichtpunkte. Den gleichen Effekt gibt es beim Retabel in St. Annen.

³¹ Philppsen 1928, S. 59.

³² Ob das am Epitaph gezeigte ein ererbtes Familienwappen ist oder eines, das sich der Münzmeister selbst zugelegt hat, war nicht zu ermitteln. Die beiden Lilien hat Puls auch als Münzzeichen verwandt, und die rote Scheibe mag eine Münze bedeuten. Goslar Carstens: Wappen und Wappenmarken in Nordfriesland, Husum 1956, zeigt Wappen mehrerer Eiderstedter Familien mit einem vergleichbaren Löwen, bei dem eine Kugel auch als Reichsapfel zu erkennen ist (S. 165). Verwirrend ist, dass Goslar Carstens den „wachsenden Löwen im geteilten Feld oben“ auch als Bestandteil des Wappens von Peter Jugert kennt. (G. Carstens a.a.O., S. 55) Die Diskrepanz zu der oben wiedergegebenen Zuordnung des Löwen zur Familie Puls durch Ellger 1966, S. 448 kann hier nicht aufgelöst werden.

III.8. Epitaph für David Gloxin, St. Nikolai-Kirche zu Burg a. Fehmarn (1647/48)

III.8.1. Ort der Hängung

Im Jahr 2002 haben sich alle bis dahin eigenständigen Dörfer auf der Insel Fehmarn zur Stadt Fehmarn zusammengeschlossen. Burg bildet heute mit etwa 6000 Einwohnern den zentralen und auch größten Stadtteil der neuen Stadt. Die dortige St.-Nikolai-Kirche ist ein gotischer Backsteinbau.¹ Die drei westlichen Joche sind die ältesten Bauteile und stammen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Die dreischiffige Halle wird von Kreuzrippengewölben gedeckt, die von massigen Kreuzpfeilern getragen werden. Die Wandpfeiler in den schmaleren Seitenschiffen sind durch getreppte Vorlagen für die Schild- und Gurtbögen gegliedert.²

Das Epitaph David Gloxin hängt heute im südlichen Seitenschiff am zweiten Pfeiler, zwischen dem ersten und zweiten Joch. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei nicht um den ursprünglichen Hängungsort. Neben den zwei abgewinkelten Locheisen auf der Rückseite der Tafel, mittels derer das Epitaph über Wandhaken in der Gurtbogenvorlage hängt, gibt es noch zwei Ösen etwas weiter außerhalb und über die Pfeilervorlage hinausreichend, die heute unbenutzt sind. Sie legen die Vermutung nahe, dass das Epitaph früher an anderem Ort aufgehängt gewesen war.

III.8.2. Geehrter, Stifter und Datierung

Das Epitaph ist für *David Gloxin*, den im Jahr 1646 gestorbenen Bürgermeister der Stadt Burg auf Fehmarn, gesetzt worden. Die wesentlichen Stationen in dessen Lebensweg sind gut bekannt. Er ist 1568 in Arnswalde in der Neumark geboren worden.³ Sein Vater war dort Pastor und Superintendent und hat für eine gute Ausbildung des Sohnes gesorgt; auf den Besuch des Gymnasiums Breslau folgt ein Jura-studium in Wien. Welche Umstände den jungen David nach Holland geführt haben, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist er 1588 im niederländischen Woeden Rektor der Lateinschule gewesen und hat dort auch 1592 *Margaretha von Hövenstein* geheiratet. Aus dieser Ehe sind sieben Kinder hervorgegangen, vier Söhne und drei

¹ Siehe Abbildung III.8.1. und III.8.2.

² Nach Dehio 1994, S. 198f.

³ Die Neumark war der östlich der Oder gelegene Teil der Mark Brandenburg, der im 17. Jahrhundert zum Herzogtum Preußen gehörte und heute als Nowa Marchia ein Teil der Republik Polen ist.

Töchter.⁴ Der zweitälteste Sohn war schon bald nach der Geburt gestorben. Wahrscheinlich ist es Margarethas Bruder gewesen, zu jener Zeit Kircheninspektor in Burg auf Fehmarn, der das junge Paar nach Burg geholt und dem Schwager David 1593 die Stelle des dortigen Stadtschreibers und Organisten verschaffte hatte.⁵ Nach dem Tod seiner ersten Ehefrau im Jahre 1609 hat David Gloxin noch dreimal geheiratet; aus der letzten Ehe mit Elisabeth Boders (oder Voders⁶) (geb. ?, gest. 1671) ist *Benjamin Gloxin* (1636 – 1658) hervorgegangen.⁷

Seit 1608 war David Gloxin Ratmann in Burg auf Fehmarn. Vermutlich hat ihm der Getreidehandel Wohlstand und Ansehen gebracht. Im Jahr 1630 wurde er schließlich Bürgermeister in Burg auf Fehmarn und behielt dieses Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1646 im Alter von 78 Jahren. Seine Söhne haben im Unterhang des Epitaphs eine Würdigung der Verdienste ihres Vaters aufschreiben lassen:⁸

DER EHRENVESTER, GROESACHTBAR, WOLLGELAHRTER
VND WOLLWEISER HERR BVRGERMEISTER, David GLOXINUS,
IST DEN 11 SEPTEMBRIS ANNO: 1646, IM 79 IAHR SEINES
ALTERS, NACHDEME ER DIESER STADT, IN KIRCHEN: VND RE=
GIEMENTE, IN DIE 54 IAHR, TREWLICH VOR GESTANDEN,
SEELIG IN GOTT ENTSCHLAFFEN,

Verschiedene Chronisten berichten, dass Gloxin das Bürgermeisteramt in den unruhigen Zeiten des 30jährigen Krieges umsichtig geführt habe, dass er seine „Richtertätigkeit besonders redlich und gewissenhaft ausgeübt“ habe.⁹ Seine besondere Liebe und auch Fürsorge galt der Kirchenmusik. So hat er schon als Ratmann mit bewirkt, dass die Orgel der Kirche laufend von einem Orgelbauer gewartet wurde, dass die „Kirchenmusik an der Burger Kirche durch singende Studenten und fremde Schüler zu Festzeiten verschönt wurde und dass für die Kirche Gesangbücher gekauft wurden“. Schließlich ist auch ein „Kunstpfeifer von der Stadt ... angestellt worden“,

⁴ Gysebrecht (geb. etwa 1593), Balthasar (geb. 1595, jung gest.), David (1597 – 1671), Elisabeth (geb. etwa 1599), Balthasar (benannt wie der verstorbene ältere Bruder, 1601 – 1654), Margaretha (geb. etwa 1602), Rahel (geb. etwa 1605).

⁵ Laage 1972, S. 108f. Die beiden Ämter waren in Burg a. F. in jener Zeit miteinander verknüpft. Laage zitiert eine von ihm nicht näher genannte Quelle von 1697: „Stadtsekretär kann nur werden, wer studiert hat und gelehrt ist, die Orgel zu schlagen.“ (Laage 1972, S. 108)

⁶ So bei Laage 1972, S. 115. Dort auch mehr zur Lebens- und Familiengeschichte des David Gloxin mit zahlreichen Quellenhinweisen.

⁷ Die hier genannten Fakten zur Familiengeschichte stammen aus www.ortsfamilienbuecher.de – Stichwort: Familiendatenbank Arnsvalde und Friedberg / Neumark (24.09.2011) sowie aus Graßmann 1982, Bd. 6. Dort finden sich auch weitere Quellen- und Literaturangaben.

⁸ Siehe auch Abbildung III.8.3.

⁹ Graßmann 1982, S. 103.

der „an Festtagen auf dem Chor oder der Orgel mit Instrumenten aufzuwarten und zu Hochzeiten, Kindtaufen und bei Gildefesten zu musizieren“ hatte.¹⁰

Der umfangreiche Text im Unterhang der Gedenktafel nennt vier Söhne des verstorbenen Burger Bürgermeisters als die Stifter:

.....VND HABEN DESSEN HIN
TERPLIEBENE VIER SÖHNE, GIESEBRECHT, D. DAVID, DER KEYSERL.
FREYEN REICHSTADT, LVBEK, SVNDICVS, D. BALTHASAR, DERO
ZU SCHLESW. HOLLST. REGIERENDEN, FVRSTL. DVRCHL.
HOEFFRAETH, VND CANONIKVS DES THVMB=
STIFTES ZU LVBEK, VND BENJAMIN, IHREN
SEEL. VATTERN ZU EHREN, VND GVTTER
GEDECHTNVS, DIESES EPITAPHIUM
NACHSETZEN LASSEN.

Auffällig ist, dass jedenfalls bis zur Auftragserteilung für das Epitaph scheinbar nur David und Balthasar, wie wir heute sagen würden, Karriere gemacht hatten. Beide waren promovierte Juristen; David hatte als Syndikus der Hansestadt Lübeck 1648 bei den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden bewirkt, dass die Stadt ihre Reichsunabhängigkeit behielt. 1666 wurde er Lübecker Bürgermeister.¹¹ Davids jüngerer Bruder Balthasar war Rat am Hof des Herzogs auf Gottorf und hatte Margaretha, die älteste Tochter der Familie von Peter Jugert, geheiratet.¹²

Wann das Epitaph gesetzt worden ist, ist nicht bekannt. *Richard Haupt* datiert recht vage auf 1650-60.¹³ Dabei verwundert es, dass er mit seiner Datierung so weit vom Sterbedatum des David Gloxin (1646) abrückt, ohne diesen Schritt zu begründen. Möglicherweise ist die Inschriftentafel des Epitaphs am Ende des 19. Jahrhunderts in Teilen unlesbar, und andere Quellen sind für Haupt nicht greifbar gewesen. Das würde auch erklären, warum R. Haupt bei seinen Überlegungen den Tod des Stifters Balthasar im Jahr 1654 offenbar nicht bedacht hat.¹⁴ *Rudolf Zöllner* (1955) meint, das

¹⁰ Die Quellen für seine hier wiedergegebenen Maßnahmen nennt Laage 1972, S. 114, Anm. 16-19.

¹¹ Kattinger / Wernicke 1998, S. 231-244.

¹² Jugert war ebenfalls *gelehrter Rat* am Gottorfer Hof. Von Giesebrecht, dem ältesten Sohn David Gloxins, der noch in den Niederlanden geboren worden war (1593), weiß A. Graßmann 1982, S. 100, dass er „anscheinend aus der Art schlug und 1614 wegen Ungehorsams im Lübecker Marstall in Haft war“. Der Jüngste war Benjamin. Er entstammte der vierten Ehe David Gloxins und war 1636 geboren worden. Er ist 22-jährig als Student in Jena „bei einem Duell oder bei Straßenhändeln ... ums Leben“ gekommen. (Laage 1972, S. 116)

¹³ Haupt 1889. Dieses Datum hat Richard Trede (1954, S. 19) übernommen.

¹⁴ Ein entsprechendes Epitaph hängt im Dom zu Schleswig. (Abb. 134 bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 139)

Epitaph könnte 1647/48 entstanden sein.¹⁵ Diese Datierung wird m. E. stehen bleiben, solange kein gesicherteres Datum aufgetaucht ist.

III.8.3. Aufbau und Konstruktion

Das Epitaph hat eine Gesamthöhe von rd. 370 cm und eine größte Breite von 235 cm. Das Basismaterial bilden 3,5 cm starke Eichenbohlen, die miteinander verdübelt und durch zusammenhaltende Holzriegel zur Fläche gefügt sind. In dieser Wand gibt es drei fensterartige Ausschnitte. Der mittlere ist für das zentrale Tafelbild mit dem lebensgroßen Bildnis des Geehrten bestimmt. Links und rechts daneben sind zwei hochrechteckige Ausschnitte (30 x 70 cm), die durch dahinter gesetzte Brettstücke flache Nischen für je eine freistehende Schnitzfigur bilden. Basis dieser Konstruktion ist ein 8 cm hoher und etwa 10 cm vorkragender Kenotaphsockel mit vier leicht vorspringenden Konsolen für üppig dekorierte Säulen von etwa 10 cm Durchmesser. Diese stehen vor der hölzernen Wand und betonen nicht allein die flachen Nischen, sie zieren ebenso das zentrale Gemälde. Ein 20 cm mächtiges und 10 cm vorkragendes Gebälk mit massigen Verkröpfungen für die vier Säulen und ein abschließendes Kranzgesims vollenden diese Architektur.

Ein Vergleich des Epitaphs für David Gloxin mit älteren Stücken aus der Werkstatt Heimens führt zu Verwunderung. Dort hatte der Meister auf alle Anleihen bei der Tektonik antiker Vorbilder verzichtet. Ganz anders hier: Die betonte Dreiachsigkeit des Hauptgeschosses wird wieder von strenger architektonischer Ordnung zusammengehalten. Das sollte jedoch nicht als künstlerischer Rückschritt gesehen werden. Vielmehr hat Heimen in seinen späteren Werken immer wieder mit alternativen Strukturen experimentiert, ohne seine Idee vom weitgehend architekturfreien Epitaph oder Retabel aufzugeben.¹⁶

Der ornamental gerahmte, auffällig große Textblock im Unterhang, die seitlichen Anschwünge wie auch das Obergeschoss mit seinen frei stehenden Skulpturen sowie die von Putti flankierte kleinere Textkartusche im Aufsatz und schließlich die Bekrönungsfigur entsprechen wieder der Formsprache heimenscher Kunst. Diese Kompartimente sind, soweit flächig, ebenfalls aus Eichenbrettern geschnitten und werden durch Metallbänder der tragenden Konstruktion aufgesetzt bzw. angehängt.

¹⁵ Ketelsen-Volkhardt (1989, S. 186f. u. 286 sowie Dehio 1994, S. 200 schließen sich Zöllner an.

¹⁶ Dass in diesem Fall sicher auch die Wünsche der Auftraggeber eine wichtige Rolle gespielt haben, kann nur vermutet werden.

III.8.4. Bildnis des David Gloxin im Zentrum und eine Textkartusche im Aufsatz

Im Mittelpunkt dieses Epitaphs steht das lebensgroße Halbfiguren-Porträt des Bürgermeisters David Gloxin in Form eines Ölgemäldes auf einer 70 x 60 cm großen Eichenholztafel. Die Frage nach dem Künstler ist bislang nicht zu beantworten; das Bild ist, soweit im montierten Zustand erkennbar, weder datiert noch signiert.¹⁷

Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird zunächst auf das Gesicht des Abgebildeten über dem ausladenden weißen Mühlsteinkragen gelenkt. Es wirkt mit den buschigen Augenbrauen und der strengen Nasenlinie gepflegt. Das leicht schütterte und kaum ergraute Haupthaar über der hohen Stirn mit den tiefen Geheimratsecken ist sorgfältig geschnitten. Ein schmaler und kurz geschorener Backenbart rahmt das Gesicht und geht in einen sauber gestutzten Kinnbart über. Die Oberlippe ziert ein markanter Zwirbelbart. All das verdeckt nicht die in einem langen Leben erworbenen Zeichnungen, die tiefe Falte vom Nasenflügel in Richtung Mundwinkel, die Sorgenfalten auf der Stirn, die strenge Linie über der Nasenwurzel und vor allem die müden Augen, deren Blick wie ziellos aus dem Bild herausgeht und gleichzeitig eher nach innen gerichtet scheint.

Der Mühlsteinkragen, hier wohl Zeichen der Bürgermeisterwürde, scheint dieses Gesicht zu stützen. Der menschliche Körper darunter ist in einen passgenau geschneiderten Leibrock aus schwarzem Prägesamt gehüllt und hebt sich nur schemenhaft gegenüber dem anthrazitfarbenen, strukturlosen Hintergrund des Gemäldes ab. Die feingliedrigen Hände des Dargestellten bilden zwei markante Punkte. Während die rechte Hand entspannt auf der unteren Leiste des Bilderrahmens wie auf einem Fensterbrett zu ruhen scheint, hält die Linke ein geschlossenes Gesangbuch oder eine Bibel.

Es fällt auf, dass keine der vier Ehefrauen David Gloxins explizit auf dem Epitaph erwähnt worden ist. Nur Margaretha von Hövenstein, die sieben Kinder zur Welt gebracht hatte, wird indirekt erwähnt. So sind an diesem Epitaph an prominenter Stelle zwei Wappen eingehängt:¹⁸ Das Wappen der Familie Gloxin oberhalb der Säule links neben dem Porträtgemälde zeigt einen Pelikan auf dem Nest stehend, wie der sich die Brust aufreißt, um mit seinem Blut die Jungen zu nähren. Eine Wiederholung des

¹⁷ Abbildung III.8.4.

¹⁸ Siehe Abbildung III.8.4a.

Motivs bildet die Helmzier des Wappens.¹⁹ Das zweite Wappen hängt über der Säule rechts von dem Porträt. Es zeigt auf einem durch roten Balken mit goldener Rose geteilten goldenen Schild drei nach (heraldisch) rechts schreitende, rote Löwen. Diese dienen gleichfalls als Helmzier.²⁰ Dieses Wappen wird von Richard Trede der Familie von Hövenstein zugeschrieben.²¹ Das bedeutet, dass die Brüder Gloxin ihrer Mutter, auch ohne ihren Namen zu nennen, einen Platz in dem Denkmal für den Vater gegeben haben.

Wo auf anderen Epitaphien der Zeit christologische Ansätze im Vordergrund stehen und die Frage nach Vergebung und Erlösung des sündigen Menschen etwa oder der Glaube an Christi Opfertod und Auferstehung betont wird, da findet man in Burg a.F. das dominierende und durch die Familienwappen akzentuierte Porträt des verstorbenen Bürgermeisters der Stadt. Das ist nicht allein der Familienrepräsentation geschuldet und dem Abglanz von Hochachtung auf die Nachfahren des Verstorbenen. Gleichzeitig wird ein positives Bild des Verstorbenen in der öffentlichen Wahrnehmung wachgehalten.

Der Text der Aufsatzkartusche unterstreicht die Frömmigkeit und Glaubenszuversicht des Geehrten und seiner Familie:

DAS BLVT IESU
CHRISTI, DES SOHNS
GOTTES; MACHT VNS
REIN VON ALLER SVNDE.
1. IOH: 1. [7]

Dies steht für das Bekenntnis des Verstorbenen, dass der am Kreuz gestorbene Jesus der Sohn Gottes ist, der durch sein Sterben auch den an die Macht Christi glaubenden Menschen David Gloxin von seinen Sünden erlöst hat.²²

¹⁹ Dieses Bild geht auf eine Darstellung im *Physiologus* (wohl um 200 n. Chr. entstanden) zurück und wird seitdem verstanden als Symbol für das Opfer, das Christus durch seinen Tod der Menschheit erbracht hat. – A. Graßmann beschreibt das Wappen: „Im silbernen Schild auf grünem Boden ein roter Pelikan, seine Jungen tränkend. Auf dem Helm der Pelikan.“ Wenn der Schild am Epitaph heute rot ist und die Pelikane vergoldet, muss dies als Ergebnis späterer Polychromierungen angesehen werden.

²⁰ Auch hier müssen wir m. E. von einer vom Original abweichenden Farbgebung ausgehen.

²¹ Trede 1954, S. 19.

²² Ob die Bibelstelle auf „dunkle“ Flecken im Leben des David Gloxin anspielt, ist hier unerheblich. Georg Laage gibt dazu einige Hinweise. (Laage 1972, S. 110 ff.)

III.8.5. Das Ensemble der Schnitzfiguren

III.8.5.1. Die vier Evangelisten²³

Rechts und links des Porträts hat der Bildschnitzer jeweils durch zwei Säulen eine etwa 30 cm breite Nische gebildet, in die er auf jeder Seite die vollplastische Figur eines Evangelisten gestellt hat. Diese sind ca. 60 cm hoch und spiegelbildlich angelegt. Beide haben den Kopf in Richtung des Porträts von David Gloxin gerichtet und halten ein aufgeschlagenes Buch in einer Hand, mit der anderen deuten sie auf eine Textpassage. Beide stehen im Kontrapost auf niedrigem und von Ornament geschmücktem Podest. Das Spielbein halten sie angehoben und haben dabei den Fuß auf dem Rücken ihres am Boden kauernenden Symboltiers abgesetzt. Links steht der Evangelist Markus mit dem geflügelten Löwen zu seinen Füßen. Rechts vom Tafelbild steht ein jugendlicher Lukas; er hat den geflügelten Stier bei sich. Beide Figuren sind gleich gekleidet: über langärmeligem, sandfarbenem Untergewand tragen sie ein locker umgelegtes, an Armen und aufgestütztem Bein gebauschtes, goldgesäumtes Manteltuch, das bis auf den Boden hinab fällt und nur die nackten Füße frei lässt. Bezüglich der Körperhaltung gibt es zwischen den beiden so gut wie keine Unterschiede. Bei der Gestaltung der Köpfe hat der Schnitzer jedoch differenziert. Markus ist als alter Mann mit hoher Stirnglatze dargestellt. Ein dichter Kranz gewellter Haare verbindet sich mit dem auf die Brust reichenden Vollbart und dem die Mundpartie weitgehend bedeckenden Schnauzbart. Dagegen ist Lukas als junger Mann aufgefasst. Das bartlose Gesicht wirkt trotz auffällig hoher Stirn noch jugendlich frisch, und das leicht gelockte Haar fließt ihm fast bis auf die Schultern herab.

Neben den beiden in ihren Nischen stehenden Evangelisten gibt es vor den seitlichen Anschwüngen zwei weitere Skulpturen, die als die noch fehlenden beiden Evangelisten zu sehen sind. Sie erscheinen nicht nur durch ihre sitzende Haltung kleiner als die stehenden Markus und Lukas, sie sind es auch in ihren Körpermaßen. Wir haben es hier mit einem alten Matthäus, links von Markus, und auf der anderen Seite mit dem jugendlichen Johannes zu tun, der ganz rechts am Außenrand des Epitaphs sitzt. Diese beiden haben keine Symbolwesen bei sich. Auch Leerstellen, an denen sich Engel und Adler befunden haben könnten, sind nicht vorhanden.²⁴ Dafür gibt es

²³ Dazu die Abbildungen III.8.5. und III.8.6.

²⁴ Eine ähnliche Komposition findet man beispielsweise am Epitaph Jugert in Schleswig. (Abb. III.7.1.) Dort stehen Matthäus und Markus mit ihren Symbolwesen neben dem zentralen Bild

Parallelen zwischen den Sitzfiguren und ihren stehenden Nachbarn. Wie letztere sind auch Matthäus und Johannes in die Axialität des Gesamtwerks hinein komponiert. Beide sitzen mit dem Rücken zu einer Säule auf flachen Konsolen. Während das äußere Bein locker herabhängt, ist das innere leicht angehoben und der Fuß auf dem Ornamentwirbel unterhalb der Konsole abgesetzt.²⁵ Auf dem angehobenen Oberschenkel stützt jeder eine Tafel ab und zeigt mit der anderen Hand nachdrücklich darauf. Den leicht geneigten Kopf haben beide wie zur Kommunikation dem zentralen Porträt zugewandt. Matthäus und Johannes sind wie Zwillinge von Markus und Lukas gearbeitet. Sie tragen die gleiche Kleidung und haben die gleiche Physiognomie, der eine alt und langbärtig, der andere jugendlich glatt.

Warum Markus und Lukas die prominenteren Positionen im Bild zugeteilt worden sind, wird sich aus heutiger Sicht kaum klären lassen. Man kann davon ausgehen, dass die Unterschiede zwischen innerem und äußerem Figurenpaar keine wertende, sondern eine kompositorische Funktion erfüllen: Über die Köpfe der Evangelisten hinweg führende gedachte Linien führen zu dem Bibelwort in der oberen Kartusche. Dabei bilden sie zwei Seiten eines gleichseitigen Dreiecks in dessen Mitte der zu Ehrende steht.

III.8.5.2. Mose und Johannes der Täufer

In der oberen Sektion des Epitaphs, im Aufsatz, stehen Mose und Johannes Baptista als zwei etwa 40 cm hohe Freiguren.²⁶ Ihre flachen Plinthen liegen auf eigenständigen Kompartimenten aus kräftigen, an Gewölk erinnernden Ornamentschwüngen. Damit haben die beiden eine herausgehobene Stellung im eher himmlischen Bereich zugewiesen bekommen. Wie bei den Evangelisten hat der Schnitzer auch hier in Grundzügen spiegelbildlich gearbeitet und damit die axiale Symmetrie des Gesamtwerks unterstrichen. Beide Figuren haben ihren Blick auf die erhöhte Bekrönungsfigur gewandt.

Links zeigt Heimen Mose, den vielleicht bedeutendsten Propheten des Alten Testaments, den Vertreter des Alten Bundes zwischen Gott und dem Volk Israel. Die dafür verbindlichen Regeln für die Menschen hat Mose persönlich von Gott empfangen. Mose ist als ein alter Mann mit langem Bart dargestellt. Bekleidet mit bis auf den Bo-

der Stifterfamilie und Lukas und Johannes sind als kleinere Sitzfiguren auf dem oberen Randornament platziert.

²⁵ Das gleiche Sitzmotiv gibt es im St. Annener Retabel. (III.5.7.) Dort sind es Matthäus und Markus.

²⁶ Abbildung III.8.7.

den fallender Tunika und langem Manteltuch steht er mit nackten Füßen auf seiner Plinthe. Dabei hält er mit seiner rechten Hand die beiden Gesetzestafeln wie ein aufgeschlagenes Buch abgestützt an seiner Brust. Mit der Linken zeigt er auf diese Tafeln.

Die rechte Figur ist als Johannes Baptista zu erkennen. Mit gestutztem Bart wirkt er jünger als sein Gegenüber. Auch er trägt die lange Tunika und darüber ein Manteltuch, das einer Toga ähnlich vom Rücken her kommend mit kräftigem Wulst vor der Brust links über Schulter und Arm geworfen ist. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand zeigt Johannes auf den Christus in der Bekrönung; Johannes gilt als der letzte Prophet des Alten Testaments. Er kündigt den kommenden Christus an und bezeichnet gleichzeitig mit dem Kreuzstab in der Linken dessen bevorstehende Leiden.

III.8.5.3. Die Bekrönungsfigur²⁷

Dreimal ist im Werk Heimens die Kombination von Christus und Regenbogen als Bekrönungsmotiv erhalten, außer beim Epitaph für David Gloxin findet man es in der Retabelrahmung von 1648 in Tetenbüll und schließlich als Bekrönung des Retabels in Struxdorf von 1655/56.

Das Motiv des Regenbogens in der Christlichen Kunst basiert auf der Geschichte von der Sintflut im Alten Testament. Danach hat Gott nach dem Ablaufen der todbringenden Fluten mit Noah und seinen Söhnen einen Bund geschlossen.

Und Gott sprach: ... Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein zwischen mir und der Erde.²⁸

Der Regenbogen wurde zum Symbol der Brücke zwischen dem Zorn Gottes einerseits und seiner Gnade andererseits. Im Mittelalter galt der Bogen als das Zeichen für die göttliche Herrlichkeit, die *Majestas Domini*, die z.B. die Christusperson als Aureole oder Mandorla umstrahlte. Die entsprechenden Bezugsstellen für dieses Bild finden sich einmal beim Propheten Hesekiel; der schreibt:

Wie der Regenbogen steht in den Wolken, wenn es geregnet hat, so glänzte es ringsum. So war die Herrlichkeit des Herrn anzusehen.²⁹

²⁷ Abb. III.8.8.

²⁸ Gen. 9, 12-13

²⁹ Hes. 1, 28.

Und in der Offenbarung des Johannes heißt es:

... und ein Regenbogen war um den Thron [Gottes] anzusehen wie ein Smaragd.³⁰

Ein frühes Beispiel dieses Bildmotivs aus dem 12. Jahrhundert ist das Fresko in der Apsis des Mittelschiffs der Kirche *San Clemente in Tahull*, Katalonien.³¹

In den Farben dieses Bildes und anderer Darstellungen der Majestas Domini wird ein Hinweis auf die oben angesprochene Ambivalenz des Regenbogen-Symbols gesehen. Neben dem Abbild göttlicher Herrlichkeit werden in der Farbwahl die beiden Gerichte Gottes gesehen, im Blau die alttestamentarische Sintflut und im Rot die Flammen des Jüngsten Gerichts, wie es in der Offenbarung des Johannes, im letzten Buch des Neuen Testaments, geschildert wird.³² Das Motiv des Weltgerichts ist seit dem frühen Mittelalter in der Bildenden Kunst immer wieder im Zusammenhang mit Christus als Richter auf dem Regenbogen thematisiert worden; nicht Gott Vater tritt als letzte Instanz auf, sondern der Sohn.³³ Die verbreitete Sorge der Menschen vor ewiger Verdammnis hat zu einer weiten Verbreitung dieses Bildtypus geführt; die große Zahl an Holzschnitten oder Kupferstichen zu diesem Thema aus dem 15. und 16. Jahrhundert und aus dem Einflussbereich der Niederlande stützen diese Annahme.³⁴ Dabei hat sich ein weitgehend fester Typus für den Christus entwickelt. Er thront en face auf dem Regenbogen und hat ein üppig weites Manteltuch

³⁰ Offb. 4, 3.

³¹ Einen Ausschnitt davon zeigt Abb. III.8.9.

Siehe dazu auch <http://www.romanocatalan.com/>

³² LCI 1968-1976, Bd. 3, Sp. 521f. Dort weitere Deutungsansätze und Literaturhinweise. Siehe auch Susanne Rother, *Der Regenbogen: eine malereigeschichtliche Studie*. Köln 1992 (mit umfangreichem Literaturverzeichnis).

³³ Im Matthäusevangelium (Mt. 25, 31-46) wird Jesu Verweis auf das Weltgericht wiedergegeben, wie auch die Differenzierung in die „Gerechten“, denen das Paradies offensteht, und die „Verfluchten, die ins „ewige [Höllen-]Feuer“ geschickt werden. Als Beispiel aus der Kunstgeschichte mag Hans Memlings Triptychon „Das jüngste Gericht“ (wohl 1467-1471) dienen, das als Altarbild gedacht war und das heute im Muzeum Narodowe, Gdansk, aufbewahrt wird. (Abb. III.8.10.) Schon um 1435 hatte Stephan Lochner seine Bildtafel mit dem Weltgericht nicht nur thematisch, sondern auch konzeptionell sehr ähnlich dargestellt. Dabei handelt es sich vermutlich nicht um eine Altartafel, sondern um ein sogenanntes Gerechtigkeitsbild, das für das Gericht im Kölner Rathaus gedacht gewesen war; so sieht es z.B. T. Nagel in einer Betrachtung des Wallraf-Richarts-Museums in Köln, wo die Tafel heute hängt. (http://www.museenkoeln.de/home/bild-der-woche.aspx?bdw=2002_50). Also auch das weltliche Gericht hatte auf das zu erwartende Weltgericht verwiesen, um Delinquenten und wohl auch Richter an Wahrheit und Rechtstreue zu mahnen.

³⁴ Hans Baldung Grien hat zwischen 1505 und 1507 als Geselle in der Werkstatt Dürers einen entsprechenden Holzschnitt angefertigt. (Abb. III.8.11.) Platte 256x172 mm. Christus auf Regenbogen, Lilie und Schwert links und rechts an seinem Kopf, dabei Engel mit Leidenswerkzeugen sowie Maria und Johannes Baptista als Fürbitter der auferstehenden Toten. (The British Museum Nr. E,3.164; auch Bartsch VII.142.124.) Dieses Blatt hat wenig später Dürer als Anregung für seinen eigenen Holzschnitt in der Serie der „Kleinen Passion“ gedient (The Yorck Project, 2007).

umgehängt, das vom Rücken her über Schoß und Beine gezogen ist. Eine kräftige Dreipass-Schließe hält die Enden des Umhangs vor der Brust zusammen. Wo sich die Arme herausstrecken, klafft das Tuch auseinander und gibt den Blick auf einen Teil der Brust und des Bauches frei. Die Füße sind nackt. Die Erdkugel dient als Schemel.³⁵ Das Gesicht wird von schulterlangem, lockigem Haupthaar und gestutztem Kinnbart gerahmt. Der Kopf ist von einem dreistrahligem Nimbus umfassen. Die Wundmale an Händen und Füßen weisen die Figur als den Auferstandenen aus, die Handhaltung als den Weltenrichter, der die Seligen zu seiner Rechten segnend ins Paradies entlässt und die Verdammten ins Höllenfeuer verweist.

Vor diesem Hintergrund erscheint manches an der Bekrönungsfigur des Epitaphs für David Gloxin seltsam. Zum einen ist es der Regenbogen, der von der Gestalt her eher einer Mondsichel gleicht, wie sie zur *apokalyptischen Madonna* (Mondsichelmadonna) gehört.³⁶ Die (heutige) Farbgebung am Epitaph dagegen spricht für einen Regenbogen. Eine Vorlage wie der oben genannte Holzschnitt von Hans Baldung Grien könnten Heimen zu seiner Art der Darstellung geführt haben. Dort bleibt die den Christus umgebende Aureole zu einem großen Teil in himmlischem Gewölk verborgen, und lediglich der untere Teil strahlt als sichelförmiger Ausschnitt. Auf jeden Fall hat der Schnitzer eine schwebende Christusfigur gestaltet.³⁷ Die Gestik der Hände ist jener des Weltenrichters von Hans Baldung Grien sehr ähnlich. Die Christusfiguren an den Retabeln in Tetenbüll und Struxdorf sind da sehr ähnlich.³⁸

III.8.5.4. Putti

Putten, Engel von kleinkindhafter Erscheinung, die bis auf ein lockeres Lendentuch nackt sind, gibt es in fast allen Werken Heimens. Sie gehören zu den himmlischen Sphären und bilden oft deren Verbindung zu den Menschen.

Im Unterhang gibt es links und rechts neben der Würdigung der Epitaphstifter für ihren verstorbenen Vater eine bemerkenswerte Dreiecks-Komposition zweier Putti mit einem geflügelten Totenkopf.³⁹ Die Putti haben es sich auf flachen, diagonalen C-

³⁵ Dieses Bild des Schemels stammt vom alttestamentlichen Propheten Jesaja. „So spricht der Herr: Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße.“ (Jes 66, 1)

³⁶ Auch „Mondsichelmadonna“ Das Bild geht auf die Offenbarung des Johannes zurück (Offb. 12, 1ff). Es nimmt im Verlauf des Mittelalters mehr und mehr madonnenhafte Züge an (Sachs 2005, S.267). Typologisch geht die Darstellung der nach oben offenen Mondsichel auf die altägyptische Mondbarke zurück und auf Bilder der griechischen Mondgöttin Selene.

³⁷ Die Skulptur auf dem Regenbogen und die Weltkugel sind durch ein entsprechend gebogenes Flacheisen verbunden; so wird ein schwebender Christus suggeriert.

³⁸ Vergleiche die Abbildungen in den Abschnitten III.12. und III.14.

³⁹ Abb. III.8.13.

Schwüngen des Randornaments wie in Hängematten bequem gemacht.⁴⁰ Während der eine dem anderen zuzuwinken scheint, hat der gedankenverloren den Kopf in eine Hand gestützt. Sie erinnern alle im Epitaphstext Angesprochene und ebenso alle Betrachter von außerhalb an ihre Sterblichkeit, indem sie Vanitas-Symbole präsentieren, der eine einen nackten Schädel und sein Gegenüber ein Stundenglas.

Die Spitze dieses Dreiecks bildet ein Totenkopf mit weit spannenden Flügeln direkt unter dem Tafelbild. Diese Dreiecksspitze zeigt auf Daniel Gloxin.

Eine vergleichbare Komposition finden wir im Aufsatz des Epitaphs. Zwei rundplastisch ausgearbeitete etwa 40 cm große Putti links und rechts neben der oberen Textkartusche schwenken fröhlich ihre Palmwedel und jubeln dem Messias ganz oben zu.⁴¹ Damit sind sie Teil jener Himmelsschar, die aus himmlischem Gewölk heraus zu Ehren des Christus ausgelassen musiziert und singt. Zu den beiden Palmwedel schwenkenden Putti gehört der geflügelte Engelskopf mittig vor dem Gebälk an der Grenze zwischen himmlischer Zone im Aufsatz des Epitaphs und der irdischen darunter. Seine Flügelspitzen halten die Kartusche mit dem Erlösung aus Sündhaftigkeit versprechenden Bibelwort: *Das Blut Jesu Christi, des Sohns Gottes, macht uns rein von aller Sünde.* (1. Joh. 1, 7) und präsentieren es dem Geehrten. Der Engelskopf bildet mit den beiden Putti ein mit der Spitze, dem Engelskopf, nach unten gerichtetes gleichschenkliges Dreieck.⁴² Diese Spitze weist auf das Bildnis des David Gloxin.

Wenn der sündhafte Mensch seine Verfehlungen bereut, wächst ihm die Erlösung aus dem Kreuzestod des Jesus Christus.

III.8.6. Das Ornament

Die Architekturteile als gliedernde Elemente sind oben bereits angesprochen worden. Hier soll noch kurz auf deren dekorative Funktion eingegangen werden. Anders als bei den bisher besprochenen Arbeiten aus der Werkstatt Heimens, in denen strukturierende Architekturteile eher eine nachgeordnete Funktion haben, spielt in diesem Werk die Säule als „architektonisches Ornament“, auch wenn sie hier

⁴⁰ Abb. III.8.12. und III.8.12a.

⁴¹ In der christlichen Kunst werden Palmwedel zum Zeichen des Sieges über den Tod und von daher zu einem häufigen Attribut heiliger Märtyrer. (LCI 1968-1976, Bd.3, Sp. 364-365 - Sachs 2005, S. 280.)

⁴² Abb. III.8.7.

lediglich eine „fiktive Last“ zu tragen hat, eine wesentliche Rolle.⁴³ Natürlich hat Heimen bei der Gestaltung der Säulen wie bei seinem freien Ornament Vorlagen benutzt. Diese gab es in großer Vielfalt. Zahlreiche Schreinerbücher verschiedener Herausgeber waren weit verbreitet und durften in keiner Schnittkerwerkstatt fehlen.⁴⁴ Diese Vorlagen wird der Schnitzer dann seinen Vorstellungen entsprechend frei gehandhabt haben.

Die Säulen am Epitaph D. Gloxin haben Kapitelle ähnlich der kompositen Ordnung:⁴⁵ Aus einem doppelten Kranz von Laubblättern wachsen vier kräftige Voluten heraus. Das untere Drittel des nicht kannelierten Säulenschafts ist durch einen Wulstring wie durch eine Manschette separiert. Die Basis besteht aus zwei Wülsten mit einer Kehle dazwischen, die mit Ausnahme ihrer Farbigkeit keine weitere Dekoration tragen. Jede Säule ruht auf flacher Plinthe auf der Oberkante des Kenotaphsockels. Dessen Seite wird durch vier flache, s-förmig geschwungene Konsolen als Auflagen für die Säulen verstärkt. Das dreiteilige, oberhalb der Säulen verkröpfte Gebälk ist, wie auch der untere Sockel, auffällig schmucklos. Desto beeindruckender ist die Dekoration der Säulenschäfte. Stilisiertes Akanthus-Laubwerk mit teils sich einrollenden Blattwedeln schlingt sich spiralig nach oben. Daraus quellen büschelig Trauben hervor. In der Säulenmanschette fügen sich knorpelig verdickte C- und S-Schwünge aneinander, um sich in einer vertikalen Achse zu grotesken Maskarone zu treffen. Diese, die Säulenoberflächen fast gänzlich bedeckenden „Beizierden“⁴⁶ sind flaches Relief und erwecken den Eindruck von Goldblech, das dem Rund der Säulen Gewicht gibt. Damit markieren die vier Säulen mit den dazwischen positionierten Evangelisten das Bildnis des Geehrten als den Kern des Epitaphs.

Im Unterhang rahmt das Ornament den großen Schriftblock. Es wirkt wie ein Feston, das aus locker verbundenen C- und S-Schwüngen mit schweifwerkartigen Endverdickungen gefügt wurde. Vergleichsweise große Bereiche der tragenden Holzwand

⁴³ Irmischer 2005, S.50f. - Soweit bekannt, hat Heimen nur noch beim Struxdorfer Retabel (III.14.) mit Säulen gearbeitet.

⁴⁴ Rutger Kasemann hat z. B. 1630 ein Büchlein mit folgendem Titel herausgegeben: *Architectur, Nach Antiquitetischer Lehr und Geometrischer Außtheylung allen Kunstreichen Handtwerckern, ..., Bildthäuweren, Schreyneren, ... zu Nutz und gefallen ins Kupffer geschnitten, unnd an tag geben*. Es waren also ausdrücklich Handwerker und Künstler angesprochen, deren Phantasie beflügelt werden sollte. Mehr unter www.deutsche-digitale-bibliothek.de und Suchbegriff „Rutger Kasemann“. Darin finden sich ähnlich dekorierte Säulenschäfte (Adresse wie angegeben, scan 23 und scan 53).

⁴⁵ Abbildung III.8.4.

⁴⁶ Irmischer 1984 hat den Begriff eingeführt. Er meint damit Elemente, „welche die Glieder der Säulengenera schmücken und als Motive auf tektonische Glieder anderer Objekte übertragen werden.“

bleiben schmucklos und ohne Ornament. Die durchhängende Mitte des Festons ist durch einen ornamentalschweren „Anhänger“ markiert, in den zwei weitere dieser Maskarone eingeschlungen sind.⁴⁷ Derartige ornamentale Vexierbilder sind typisch für Heimens Formensprache.

Die schmalen Seitenhänge greifen an ihren breiteren Unterkanten nur 33 cm weit aus. So bleibt wenig Raum für Ohrmuschelwerk neben und hinter den beiden sitzenden Evangelisten auf ihren knappen Konsolen.

Im oberen Bereich des Epitaphs fallen vor allem die Ballungen von Ornament auf, von denen die Figuren von Mose und Johannes Baptista getragen werden. Ähnlich den Säulenoberflächen gibt es hier vegetabile Elemente. So scheinen die beiden Propheten über Ornamentbauschen wie auf schwellenden Blütenknospen zu schweben.

III.8.7. Polychromie, Einfluss der Restauratoren

Bei der Restaurierung des St. Annener Retabels 1955/56 war es u.a. erklärtes Ziel, die Erscheinung des Retabels besonders bezüglich der Polychromie in der Weise zu verändern, dass sie dem Originalzustand möglichst nahe kommt. Im Jahr 2009, also fast ein halbes Jahrhundert später, ist das Epitaph David Gloxin zuletzt restauriert worden. In ihrem kurzen Bericht nennt die Restauratorin vier von ihr durchgeführte Maßnahmen:

- Abnahme von Staub und Schmutzablagerungen ... sowie des Pilzbefalls,
- Festigung gelockerter Fassungspartien,
- Verleimen gelockerter Holzpartien,
- Retusche im Bereich der Farbausbrüche.⁴⁸

Das sind vor allem Reinigungs- und Erhaltungsmaßnahmen. Die Polychromie des Epitaphs ist nicht verändert worden. Nach Auskunft der Restauratorin stammt die

⁴⁷Siehe Abbildung III.8.14. Hier könnten die Musterbücher des *Friedrich Unteutsch* eine Vorlage gewesen sein. Für dessen Werk fratzenhaft aus dem Ornament erwachsende Maskarons typisches Stilmerkmal sind. Beide „Zirathenbücher“ von Fr. Unteutsch sind undatiert; Berliner/Eggert 1981 wie auch Staatl. Museen zu Berlin (Ornamentalprints.eu) vermuten eine Datierung „um 1650“. (Abb. III.8.15.) Ähnliche, allerdings nicht ganz so zahl- und variationsreiche Bildfindungen gibt es von dem Augsburger Kupferstecher Lucas Kilian in „Nevves Schildtbyhlin Gestochen Vnnd An Tag Geben Dvrch Lvcas Kilian ... In Avgspvrg ... 1610“ oder in „Compertament Bvchlin Altera Pars“ mit 34 Blatt Schreinervorlagen, das 1621 von dem Braunschweiger Buchhändler und Verleger Gottfried Müller herausgegeben worden ist. (Abb. III.8.16.) Die hier genannten Quellen sind alle unter ornamentalprints.eu einsehbar. (Siehe auch oben Abschnitt II. S. 48 und Abb. II.18f)

⁴⁸Bericht der Restauratorin Birgit Linnhoff, Kiel, bei Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Kiel.

heutige Fassung vermutlich aus den 1940er Jahren. Die bei vielen Werken Heimens kennzeichnende Schwarzgrundigkeit ist auch hier im Wesentlichen vorhanden, wird jedoch durch den üppigen Einsatz von Gold in den Hintergrund gedrängt. Gold dominiert vor allem in den Säulenoberflächen, betont jedoch auch die Schwünge des Ornaments, indem es nicht nur sparsam dessen Höhen schmückt, vielmehr sind ganze Ornamentkörper damit überzogen. Neben Schwarz und Gold sind größere Bereiche mit einem matten Karminrot gestrichen. Besonders ins Auge stechend ist der rote Nischenhintergrund der beiden stehenden Evangelisten. Auch beim Ornament taucht dieses Rot verschiedentlich auf. Selbst bei den beiden Wappen oberhalb der inneren Säulen hat man auf heraldische Farben verzichtet und statt derer Rot und Gold benutzt. Darüber hinaus sind helles Grau und Taubenblau nicht nur Grundfarbe der Säulen und einiger Ornamentteile, sondern teilweise sind auch die Gewänder der Skulpturen so staffiert. Insgesamt macht das Epitaph einen eher bunten Eindruck, und die fast aufdringliche Polychromie scheint mehr um ihrer selbst willen da zu sein, als eine unterstützende Funktion zu erfüllen.



Abbildung aus Gottfrid Müller: Neuwes Compertament Buchlin, 1621, Bl. 9.

III.9. Gedenktafel für Garlev Lüders (1648)

III.9.1. Epitaph oder Gedenktafel?¹

Das evangelische Epitaph wird von A.-D. Ketelsen-Volkhardt als „Totengedächtnismal in der häufig auftretenden Form eines besonders gerahmten Bildes mit religiösem Inhalt“ umschrieben.² Dabei wird die Überzeugung von der Gnade Gottes gegenüber dem sündigen Menschen, die sich in Tod und Auferstehung Christi gezeigt hat, in Bild und Text zum Ausdruck gebracht. Ein dieses Bekenntnis ausdrückendes Bild fehlt hier, und auch der Text verzichtet auf jeden theologischen Hintergrund. Vielmehr handelt es sich um eine Inschriftentafel, deren Stifter neben seiner eigenen Großmut seine Dankbarkeit dem Verstorbenen gegenüber zum Ausdruck bringt. Darum soll hier statt von einem Epitaph von einer kunstvoll gerahmten Gedenktafel die Rede sein.

III.9.2. Aufbewahrungsort

Ursprünglich war die Gedenktafel in der Michaeliskirche in Schleswig aufgehängt. Diese war wahrscheinlich über den Resten einer Rundkirche aus dem 12. Jahrhundert aus Tuffstein und Granit, später mit westlichem Backstein-Anbau und Dachreiter erbaut worden. Es handelte sich dabei zunächst nicht um eine Stadtkirche, lag sie doch nördlich der Altstadt Schleswigs und außerhalb der Stadtgrenzen. Sie war vielmehr die Kirche der dörflichen Bevölkerung in der Umgebung der Stadt und hatte sich bald zum Mittelpunkt eines weitläufigen Kirchspiels entwickelt, dem nicht nur eine Reihe von Dörfern nördlich der Stadt angehörten, sondern auch der Lollfuß, eine auf herzoglichem Grund entstandene Siedlung.³ Dort waren vor allem Handwerker und für den herzoglichen Hof tätige Angestellte und Beamte ansässig. Diese Kirche hatte bis 1870 Bestand. Im Zuge von Restaurierungsarbeiten war sie teilweise eingestürzt. In dieser Kirche scheint auch die Gedenktafel für Garlev Lüders ursprünglich ihren Platz gehabt zu haben.

Die alte Michaeliskirche ist nach dem Zusammenbruch nicht etwa wieder hergestellt, sondern geschleift worden, und 1874 hat man damit begonnen, an der Stelle des Vorgängerbaus eine neue Michaeliskirche zu errichten. Sie wurde über kreuzförmig-

¹ Abb. III.9.1.

² Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 11-35.

³ Lollfuß und ebenso die Ansiedlung Friedrichsberg wurden erst 1711 zur „kombinierten Stadt Schleswig“. Im Zuge dieser Neuordnung ist die Michaeliskirche zu einer Schleswiger Stadtkirche geworden.

gem Grundriss mit vier kurzen Kreuzarmen als geosteter Backsteinbau in romanisierenden Formen mit eingebundenem Westturm und halbrunder Apsis nach Osten gebaut.⁴ Die neue Michaeliskirche ist 1968 aufgrund tiefgreifender Baumängel abgerissen worden. Als Nachfolgebau ist 1974 die Michaeliskapelle zusammen mit einem Gemeindezentrum eingeweiht worden.

Die Gedenktafel für Garlev Lüders hatte den Einsturz der alten Michaeliskirche überstanden und in der neuen am nordöstlichen Vierungspfeiler ihren Platz bekommen. Seit auch diese Kirche nicht mehr steht, gibt es für die Gedenktafel bis heute noch keinen geeigneten Aufhängungsort. Sie wird z. Zt. vielmehr nur notdürftig durch eine dünne Baufolie auf dem Estrichfußboden eines Kellerraums des Gemeindehauses der Michaeliskapelle in Schleswig, Stadtweg 88, gelagert.

III.9.3. Zur Person des Geehrten und zur Datierung

Kern dieser Gedenktafel ist ein vergleichsweise langer Text in lateinischer Sprache:

GARLEVVS LUEDERS
VIR MVLTIVGA LITERATVRA ET SEX
LINGVARVM SCIENTIA APPRIME CLARUS
ILLVSTRISSIMARVM SEREMISSIMI HOL
SATIAE PRINCIPIS FILIARUM PRAECEPTOR
FIDELISSIMVS. XX MAJI ANNO MDCXLVIII
E VIVIS DECEDENS VIVVM HOMINIS VERE
CHRISTIANI EXEMPLVM RELIQVIT AETATIS
SVAE ANNO XLVIII
NEC NON
EIVSDEM CONIVX DILECTISSIMA
MARGARETA BRVNS
QVAE SEXTO POST MARITI OBITVM
DIE ET IPSA OBIIT TRIBVS RELICTIS FILIIS
AVGVST FRIDERICO IOHANNE ET MARCO
HOC PIENTISSIME ITA COMMORIENTIVM
PAR CONIVGVN VNA FVNEBRI POMPA VNO
IN TVMVLO HIC DEPONI CVRAVIT
SVVM IN DEFVNCTOS CLEMENTIS
SIMVM AFFECTVM CONTESTANS
SERENISSIMVS HOLSATORVM
PRINCEPS
FRIDERICVS
28 MAII ANNO 1648⁵

⁴ Beseler 1969, S. 703 – Eine Zusammenfassung der Baugeschichte beider Kirchenbauten und der Rekonstruktion der Vorgängerbauten bei Lafrenz 1985, S. 71-116; dort auch zahlreiche Literaturangaben.

⁵ Frei übersetzt: Garlevus Lueders, ein Mann, der Vielfaches geschrieben hat und durch seine Kenntnis von sechs Sprachen ganz besonders ausgezeichnet war, der höchst verlässliche Lehrer der hoch angesehenen Töchter des strahlendsten Herrschers von Holstein ist am 20. Mai des Jahres 1648 aus dem Leben geschieden und hat, indem er mit 48 Jahren aus dem

Die Tafel ist also von Herzog Friedrich III. persönlich zu Ehren von Garlev Lüders und seiner nur wenige Tage nach ihm gestorbenen Ehefrau Margareta Bruns gesetzt worden,⁶ und der Geehrte wird als hoch gebildeter Mensch beschrieben. Um dem gerecht zu werden, mag Friedrich auch seinen Nachruf in der Sprache der Wissenschaft hat schreiben lassen.⁷

Garlev war im Jahr 1600 im Ostfriesischen geboren worden. Während seines Studiums an verschiedenen Universitäten hatte er fundierte Kenntnisse in der lateinischen, hebräischen, griechischen und der französischen Sprache erworben und sich daneben für mathematisch-physikalische Zusammenhänge interessiert. In den frühen 1620er Jahren floh die Familie Lüders vor der Soldateska des 30-jährigen Krieges von Aurich nach Husum. Dort lebte Marcus Lüders, ein Onkel von Garlev und Bruder seines Vaters Johann.⁸ Von Husum aus wurde Garlev Hauslehrer bei verschiedenen Adelsfamilien im Land. Es folgten weitere Studien an den Universitäten Wittenberg und Leipzig. 1633 war Garlev als Begleiter des herzoglichen Leibarztes mit einer Gesandtschaft Friedrichs III. nach Moskau gereist.⁹ All das hat schließlich dazu geführt, dass Garlev Lüders vom Herzog als Praeceptor seiner Töchter angestellt worden war. Dieser Aufgabe eines herzoglichen Hauslehrers hat Lüders sich von 1638-1645 gewidmet.¹⁰

Leben geschieden ist, ein lebendiges Beispiel eines wahrhaft christlichen Menschen zurückgelassen.

Gleiches gilt (nec non) für dessen allerliebste Gemahlin Margareta Bruns, welche selbst am sechsten Tag nach dem Tod des Gatten den drei zurückbleibenden Söhnen August Friedricus, Johannes und Marcus, bis dahin äußerst liebevoll, vorweg gegangen ist. So hat Friedrich, der strahlende Herrscher der Holsteiner, den gemeinsam gestorbenen Ehegatten ein feierliches Leichenbegängnis und die Bestattung in einem [Ehren-]Grab besorgt, womit er seine überaus gnädige Einstellung gegenüber den Gestorbenen bewiesen hat. [Am] 28. Mai im Jahr 1648

⁶ Hier ist die Schreibung der beiden Namen von der Gedenktafel übernommen. Erich Kuhlmann schreibt, wie auch Philippsen 1924 (s.o.), Garleff und seine Frau heißt bei Kuhlmann Margarete Brauns. (Kuhlmann 1971, S. 38)

⁷ Es ist nicht feststellbar, ob die Textgestaltung der Inschriftentafel auch auf den Schnitzer des Rahmens zurückgeht. In allen bislang bekannten Werken Heimens sind die Inschriften auf Holztafeln gemalt worden. Sie haben also zum Aufgabenbereich des Staffierers gehört und sind in der Folgezeit formal und vielfach auch inhaltlich dem Gutdünken von Restauratoren unterworfen gewesen. Diese Faktoren scheiden bei einem gusseisernen Stück aus. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass der Model zur Herstellung einer Gussform von einem Holzschnitzer angefertigt worden ist.

⁸ Marcus Lüders war zu der Zeit herzoglicher Amtsverwalter im Amt Husum und später Kammersekretär der verwitweten Herzogin Augusta. Zu Marcus Lüders siehe auch Abschnitt III.10. dieser Arbeit.

⁹ In Moskau lernte er Margareta Bruns, die Tochter eines Elmshorner Baumeisters, kennen und heiratete sie noch in Moskau. – Zu den Details der Vita des G. Lüders siehe auch Kuhlmann 1971, S. 40ff.

¹⁰ Andresen/Stephan 1928, Bd. 2, S. 319.

Wenn die Gedenktafel Garlev Lüders als „Paeceptor fidelissimus“ apostrophiert, meint das nicht nur seine Verlässlichkeit, sondern bezeichnet wohl auch so etwas wie seine absolute Loyalität gegenüber der Herzogsfamilie. Dass Friedrich diese Eigenschaften zu würdigen gewusst hatte, verdeutlicht jene Notiz, die der Schleswiger Chronist Heinrich Philippsen 1924 hervorhebt: „... 1644 überließ Herzog Friedrich III. dem Lehrer seiner Töchter, Garleff Lüders, einen Hausplatz zwischen dem Alten Garten und des Trompeters Peter Hofmann Hause gelegen in einer Breite von 100 Fuß. Lüders bebaute diese großzügige Parzelle und wohnte hier bis zu seinem im Jahre 1648 eingetretenen Tode. ...“¹¹

Angaben zum Stifter erübrigen sich in diesem Fall ebenso wie die Datierung mit 1648. Da die Inschriftentafel aus Gusseisen mit erhabenen Lettern gefertigt worden ist, ist es wenig wahrscheinlich, dass das Datum später angefügt oder sonst durch Restauratorhände verfälscht worden ist.

III.9.4. Aufbau und Konstruktion

Kernstück der Gedenktafel ist eine hochovale, gusseiserne Inschriftentafel, 86 x 66 cm (sichtbar 83 x 63 cm). Sie ist leicht konvex gewölbt und durchschnittlich 8 mm dick. Die Höhe der erhabenen Schriftzeichen beträgt in den mittleren Zeilen etwa einen Millimeter und nimmt nach oben und unten ab; während die Lettern in der untersten Zeile noch etwa 0,5 mm erhaben sind, ist davon in den obersten Zeilen kaum noch etwas spürbar. Der Text ist vorwiegend in Antiqua-Majuskeln gehalten. Ausnahmen bilden die Familiennamen der beiden Geehrten: Lueders und Bruns. Die sind in Fraktur-Minuskeln mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben. Die Buchstaben der beiden Vor- und Familiennamen sind, wie auch das NEC NON etwa in der Mitte des Textes rund ein Drittel größer als die übrigen Schriftzeichen; die Majuskeln des Herzogsnamens FRIDERICVS haben die doppelte Höhe.

Der Rahmen ist aus Eichenholz und dem Oval der eisernen Tafel angepasst. Er ist aus etwa 3 cm dicken Brettern zusammengesetzt. Die Einzelteile sind stumpf aneinander gestoßen und von Dübeln zusammengehalten. Oben und unten ist das Rahmenholz rd. 18 cm und links und rechts 16 cm breit. Damit bekommt das Werk eine Gesamthöhe von 170 cm und eine Breite bis zu 123 cm.

¹¹ Philippsen 1924, S. 146. Erich Kuhlmann (1971, S. 44, Anm. 3) beruft sich bei seinen Angaben zur Vita des Garlev Lüders auf die *Christliche Leichenpredigt ...*, die Johann Reinboth 1648 aus Anlass des Begräbnisses des Ehepaares Lüders in Schleswig gehalten hatte. Die wohl letzte gedruckte Fassung dieses Textes ist vermutlich bei dem Brand der *Herzogin Anna Amalia Bibliothek* in Weimar im Jahr 2004 verloren gegangen.

Dem Rahmenholz sind vier Schnitzkompartimente aufgelegt. Sie zeigen links und rechts auf einer Fläche von etwa 60x30 cm je eine Engelsbüste und greifen an den Außenrändern weit über das Rahmenholz hinaus. Ein Engelskopf markiert auf einer Fläche von etwa 44x70 cm den oberen Scheitelpunkt der Tafel. Dagegen steht ein geflügelter Totenkopf ganz unten inmitten eines etwa 40x75 cm abdeckenden Teilstücks.

III.9.5. Das Schnitzwerk

Bis auf wenige kleine Bereiche ist die gesamte Rahmenoberfläche von bewegtem Ornament aus Ohrmuschel- und Knorpelwerk schuppenartig überzogen. Soweit dieses nur flach auszuführen war, ist lediglich die Oberfläche der Rahmenbretter bearbeitet worden. Für größere Relieftiefen sind mehrere Brettstücke übereinander geleimt worden. Besonders weit ragen die drei Engelsköpfe aus dem umgebenden Ornament heraus.

Ein geflügelter Totenkopf mit einem kräftigen Oberschenkelknochen anstelle des Unterkiefers hat eine Relieftiefe von rd. 10 cm bekommen. Er liegt schwer auf einer Konsole, die an einen kleinen Sarkophag erinnert, und breitet besitzanzeigend seine engelhaften Schwingen aus.¹²

Die beiden Engelbüsten links und rechts in der Mitte des Rahmens sind Spiegelbilder.¹³ Mit einer Höhe von etwa 13 cm scheinen sie aus dem Ornament herauszuschlüpfen und schmiegen sich mit ihrer Kopfhaltung und Körperbiegung der Rahmenkontur an. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen konkreter Körperlichkeit und abstraktem Knorpelwerk; besonders die Art der Flügelgestaltung stützt diesen Eindruck. Der innere Flügel ist ein nach unten gestreckter, ornamentaler C-Schwung, der die Rundung des Rahmens aufnimmt. Aus seinem wulstigen Ursprung wachsen lappige Elemente heraus, die zunächst den Eindruck von Federn vermitteln, bald jedoch zum Teil des rahmenden Ornaments werden. Die nach oben gereckte Flügelspitze streckt sich in weitem S-Schwung bis über den Engelskopf hinaus, um sich dort, jetzt ganz Ornament, spiralig aufzudrehen. Deert Lafrenz erkennt in der Komposition eine „*Vorwegnahme der Rocaille*“, eines Motivs, das hundert Jahre später in der Formensprache des Rokoko eine dominierende Rolle spielen sollte.¹⁴

¹² Abb. III.9.2.

¹³ Abb. III.9.3.

¹⁴ Lafrenz 1985. S. 102

Die Köpfe haben die für Putti typischen, runden Säuglingsgesichter mit hoher Stirn und ohne jede Kantigkeit. Sie sind auffällig detailreich gestaltet. Die Babyspeckfalten unter dem Kinn und die prallen Pausbacken finden sich ebenso wie das breite Stupsnäschen mit dem flachen Rücken, die leicht geöffneten Lippen und das kleine Kinn mit dem Grübchen in der Mitte. Bei den großen, weit geöffneten Augen hat der Schnitzer nicht nur zwischen Lidern und tiefer liegenden Augäpfeln differenziert. Kreisrunde Einschnitte bezeichnen Pupillen und Iriden, die wenig hochgezogenen Augenbrauen sind als flache Wülste ausgebildet. Der Blick ist bei leicht in den Nacken gedrehtem Kopf schräg nach oben gerichtet. Für ein Engelsgesicht wohl unverzichtbar ist der dichte Lockenkranz, der das Gesicht, die Ohren bedeckend, rahmt. Wie bei den Flügeln die Federn, scheinen hier die Locken Bestandteile des umgebenden Ornaments geworden zu sein.

Der obere Engelskopf erhebt sich bis zu 17 cm über den Rahmenboden.¹⁵ Hinsichtlich seiner Gestaltung gleicht er den beiden an den seitlichen Rahmenrändern in nahezu allen Details. Obwohl das Gesicht geradeaus zeigt, geht der Blick wie ziellos nach oben. Die ausgreifenden S-Schwünge der Flügel schmiegen sich seitwärts dem Rahmenornament an und werden von übergreifenden Volutenspangen gehalten. Es scheint, als trage dieser obere Puttenkopf eine leere Konsole für eine passende Bekrönung. Allerdings sind auf dieser „Konsole“ keinerlei Hinweise auf eine ggf. verlorene Bekrönung aufgetaucht; die Rückseite der Tafel war nicht einsehbar.

So wird jene Botschaft verbreitet, dass das Böse mit Tod und Verderben gegenüber dem himmlischen Dreiklang der Engel nur begrenzte Macht geltend machen kann.

II.9.6. Polychromie

Der hölzerne Schnitzrahmen um die gusseiserne Gedenktafel ist heute ungefasst. Die sichtbare Holzoberfläche ist in allen Teilen sorgfältig geglättet. Farbspuren sind nicht feststellbar. Auf einem 1937 veröffentlichten Foto der Gedenktafel scheinen alle Holzteile dunkel übermalt zu sein. Das könnte dem ähnlich sein, was 1956 die Restauratorin des Retabels in St. Annen (III.5.) über ihren Befund angemerkt hat: *Ornament und Figuren [sind] von einer glänzend-schokoladenbraunen, dicken Farbschicht überzogen*. Der Restaurator des Epitaphs Dresscher in Tetenbüll (III.11) schreibt 1998:

¹⁵ Abb. III.9.4.

*[Das] Epitaph ist durch einen braunen Anstrich des 19. Jh. farblich stark entstellt.*¹⁶ So bleibt zunächst unklar, ob der Rahmen ursprünglich vielleicht doch polychromiert gewesen ist.



Abbildung aus Gottfrid Müller, *Neues Compertament Buchlin*, 1621, Blatt 20

¹⁶ Die genannten Restaurierungsberichte sind im Landesamt für Denkmalpflege in Kiel einsehbar.

III.10. Verlorenes Epitaph für Marcus Lüders (1652), bis 1807 in der St.-Marien-Kirche in Husum

Von diesem Epitaph kennen wir Ort und Jahr der Hängung. Es ist sicher, dass es aus der Werkstatt Nicolaus Heimens stammte. Nur Abbildungen dieses Werks gibt es nicht. Dafür existieren verschiedene Schriftsätze aus einem Prozess, den der Bildschnitzer gegen die Erben des Marcus Lüders um die letzte Zahlung für das Epitaph vor dem herzoglichen Kammergericht geführt hat.

III.10.1. Ort der Aufstellung des Epitaphs

1431 wurde in einem Vertrag zwischen Husumer Bürgern und dem Kirchenherrn zu Mildstedt vereinbart, dass in Husum eine Kapelle errichtet und der Jungfrau Maria geweiht werden dürfe. Sie sollte zur Parochie Mildstedt gehören und von dort auch betreut werden. Im Verlauf der folgenden rund 70 Jahre wurde der Bau fortlaufend vergrößert, so dass er an Ansehen und Einfluss bald die eigentliche Mutterkirche überstrahlte.¹ 1510 ist in merkwürdigem Kontrast zum bestehenden Hallenbau diesem ein spätgotischer Chor angefügt worden. Damit war der Gesamtbau jetzt stolze 72m lang.² Der dreijochige Baukörper des Chores mit seinem dreiseitigen östlichen Abschluss überragte deutlich das Satteldach des Langhauses. Im Innern wird der Chor vermutlich noch größeren Eindruck auf die Kirchenbesucher gemacht haben, zumal die obersten Bereiche des Gewölbes bei einer maximalen Gewölbehöhe von 22m im Mittelschiff deutlich höher als das Gewölbe des Hauptschiffs gewesen waren; die Kirchgänger konnten diesen Bereich vermutlich kaum noch einsehen.³ Der Chor bekam sein Licht durch drei schlanke, 14 m hohe Fenster im Chorschluss, drei weitere Fenster in der Südwand und schließlich durch je drei kleine Obergadenfenster nach Süden und nach Norden. In diesem Lichtzentrum der Kirche hat das Epitaph für Marcus Lüders am zweiten der südlichen Chorpfeiler gehangen.⁴

¹ Horst Appuhn, 1953, hat in seiner Schrift eine Vielzahl an Daten und Fakten zur Baugeschichte, zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ausstattung und zum Verfall der Kirche zusammengetragen sowie Quellen und Literaturhinweise angehängt.

² Abbildung III.10.1. zeigt ausschnitthaft einen Kupferstich von Franz Hogenberg aus dem Jahr 1585 (aus Appuhn 1953).

³ Horst Appuhn formuliert: ... wird man das Gefühl gehabt haben, als sei dieser Chor zum Himmel hin geöffnet.“ 1953, S. 11

⁴ Abb. III.10.2.

Erste Berichte über namhafte Bauschäden an der Kirche stammen aus dem 18. Jahrhundert. Vermutlich ist der Bau nie ausreichend gegründet gewesen. Nicht ausreichend dimensioniertes bzw. ganz fehlendes Strebwerk als Stütze der durchschnittlich 1,15 m dicken Feldsteinwände mag hinzugekommen sein. Gestützt auf Gutachten von mehreren Sachverständigen hat der Magistrat der Stadt 1807 beschlossen, die Kirche abzureißen. Dabei ist man aus heutiger Sicht eher mit wenig Sachverstand vorgegangen. Indem man Baumaterial und Inventar der alten Kirche weitgehend verkaufte, ging es den Verantwortlichen weniger um die Erhaltung von Kulturgut als darum, einen finanziellen Grundstock für den Kirchenneubau zu erwirtschaften.⁵ Im Zuge dieser Abrissarbeiten scheint das Epitaph Lüders verloren gegangen zu sein.⁶

III.10.2. Stifter und Datierung

Im Jahr 1652 ist in der Husumer Marien-Kirche ein Epitaph gesetzt worden, das *Marcus Lüders* (1566-1650) bei Nicolaus Heimen in Auftrag gegeben hatte. Marcus Lüders war einer der zahlreichen nicht adeligen Räte im Dienst des Gottorfer Hofes. Er war einer der Räte „von Haus aus“; das waren Räte, die gewissermaßen im Außendienst tätig waren. So war Lüders zunächst Rat und Kammersekretär der verwitweten Herzogin Augusta.⁷ Nachdem ihr Gatte, Herzog Johann Adolf, im Jahr 1616 verstorben war, hatte sich die Herzogin alsbald in den Gottorfer Witwensitz, ins Schloss vor Husum zurückgezogen. Nach ihrem Tod im Jahr 1639 war die Husum-Harde zum Amt erhoben und Marcus Lüders zum Amtsverwalter und Fürstlichen Rat ernannt worden.⁸ Beispiel dessen großzügiger Haltung der Kirche gegenüber mag das Taufbecken in der heutigen Marienkirche in Husum belegen. Es war von Marcus Lüders im Jahr 1634 der alten Marienkirche gestiftet worden und ist nach deren

⁵ „Statiker, Kunsthistoriker oder Denkmalpfleger gab es damals noch nicht.“ (Appuhn 1953, S. 26)

⁶ Zöllner 1969, S. 268

⁷ Der Kammersekretär war für alle Kammersachen zuständig. Das sind in erster Linie die Finanzangelegenheiten. Darüber hinaus hatte er die Herzogin in all jenen Fragen zu beraten, deren Entscheidung der Herzogin selbst vorbehalten waren. (Andresen/Stephan 1928, Bd. 1, S. 226)

⁸ Die Angaben zu Marcus Lüders entstammen den Gottorfer Kammerrechnungen und sind hier zitiert aus der Zusammenstellung von Andresen/Stephan 1928, Bd. 1, S. 226 und Bd. 2, S. 365. Aus dem Jahr 1651 stammt dort die letzte auf Lüders bezogene Notiz mit dem Hinweis auf dessen Tod. Weitere Angaben zum Leben des Marcus Lüders hat Erich Kuhlmann zusammengetragen (Kuhlmann 1971, S. 40ff u. S. 44, Anm. 3). Dabei bezieht er sich im Wesentlichen auf die „*Leichpredigt auf Marcus Lüders, gehalten* [von Johann Cröchel] *zu Husum am 13. September 1650*, [erschienen in] *Schleswig bei Jacob zur Glocken, gedruckt bei Johann Holwein, Buchdrucker, 1651*“.

Abriss in den Nachfolgebau übernommen worden.⁹ Im Jahr 1651 ist Marcus Lüders verstorben. Er hat damit die Fertigstellung seines Epitaphs nicht mehr erlebt.

III.10.3. Der Vertrag zwischen Marcus Lüders und dem Bildschnitzer

Auch wenn es kein Bild davon gibt, lässt sich eine recht gute Vorstellung von dem Werk gewinnen. Erhaltene Akten vom Gottorfer Hof nennen zahlreiche Details dazu.

Am 15. Aug. des Jahres 1650 wird in Husum ein Werkvertrag zwischen dem „*Großachtbarn vndt hochgelarten H. Marco Luders Fürstl. Holst. Rhate*“ einerseits und andererseits „*Meist: Niclas Hein Biltschnitzern zu Schleßwieg*“ geschlossen und von beiden Vertragspartnern unterschrieben. Darin wird Heimen beauftragt, für Lüders ein Epitaph zu schnitzen. Das Werk sollte zu Ostern 1651 fertiggestellt sein. Eine auf Veranlassung des Marcus Lüders vorgenommene Änderung bzw. Erweiterung des Entwurfs hat möglicherweise dazu geführt, dass das Werk erst im Mai 1652 in der Husumer St. Marien-Kirche gesetzt werden konnte; der Auftraggeber war zwischenzeitlich verstorben.

Basis des Auftrags war einerseits ein vom Schnitzer vorgelegter, heute verschollener, großer Entwurf und dazu ein schriftlicher Vertrag, von dem eine Kopie zu den erhaltenen Prozessunterlagen gehört.¹⁰ Danach ist das Epitaph aus tadellosem Eichen- bzw. Lindenholz zu fertigen, „*vfs Zierlichste außzuarbeiten*“ und soll etwa acht Ellen (4,80m) hoch und sechs Ellen (3,60m) breit werden.¹¹ Inhaltliche Details des bestellten Werks sind im Vertrag nicht genannt; sie werden dem „*vorgezeigten großen model*“ zu entnehmen gewesen sein.

Für die Arbeiten Heimens ist im Vertrag ein Honorar von 550 Mark¹² vereinbart worden. Davon ist bei Vertragsunterzeichnung ein Vorschuss von 100 Mark ausgezahlt worden. Die Summe hatte Heimen sich für den Einkauf des nötigen Holzes und

⁹ Bronzetaufe wahrscheinlich nach Holzmodellen des Husumer Bildschnitzers Berend Cornelissen von Lorenz Karsten gegossen (Zöllner 1969, S. 268 und Dehio 1994, S. 347).

¹⁰ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 5034. Pag. 3.

¹¹ Maße und Gewichte waren im 17. Jh. regional uneinheitlich. So gab es beispielsweise eine kurze (0,5731 cm) und eine lange Hamburger Elle (0,6877 cm). (www.de.wikipedia.org/wiki/Elle, am 16.08.12) Für Husum ist hier ein Mittelwert von 0,60 cm angenommen worden.

¹² 1 Marck Lübsch entspricht 16 Schillige Lübsch (ß). 3 Marck Lübsch (M) entsprechen 1 Reichstaler (Rthl) Aus: www.pierre-marteau.com/currency/converter am 07.09.2010. Rudolf Zöllner (1969, S. 267) stellt fest, dass 550 Mark damals rund 10.000 DM im Jahr 1969 entsprächen. Legt man die bekannten Inflationsraten seit 1969 zu Grunde, kommt man für das Jahr 2010 auf etwa 13.000 €.

sonstiger Materialien vorab erbeten. Der ausstehende Honoraranteil sollte nach Lieferung des Epitaphs Zug um Zug gezahlt werden.

Im Vertrag ist ausdrücklich festgehalten, dass Heimen mit der Staffierung nicht befasst sein sollte. Das heißt, M. Lüders wird einen Fassmaler seiner Wahl damit beauftragt haben, das Epitaph zu vollenden. Dieser hätte die Bemalung des rahmen- den Ornaments und etwaigen Figurenschmucks zu leisten gehabt. Auch etwaige Schrifttafeln werden beim Fassmaler beauftragt worden sein. Für das zentrale Tafelbild sowie weitere kleinere Bildtafeln wird ein anderer Künstler nach den Wün- schen des Auftraggebers gearbeitet haben. Hinsichtlich Größe und Form dieser Bilder sind Absprachen zwischen Maler und Schnitzer erforderlich gewesen. Details zu die- sem Bereich sind bisher nicht aufgetaucht. Man kann jedoch davon ausgehen, dass die Kosten dafür teurer als die Schnitzarbeiten gewesen sind.¹³ Nach der Staffierung war dann Heimen wieder verantwortlich dafür, dass das Epitaph an dem vorgesehe- nen Platz in der Husumer St. Marien-Kirche aufgehängt wurde.

Bedingt durch eine Reihe von Änderungswünschen des Auftraggebers machte Heimen nach Abschluss seiner Arbeiten beträchtliche Mehrkosten geltend, um die es im Jahr 1652 zu einem Rechtsstreit zwischen dem Bildschnitzer und den Erben des Auftraggebers kommen sollte. Aus diesem Prozess sind fünf Schriftstücke erhalten. Namentlich die an Herzog Friedrich III. gerichtete *Unterthenigste Supplicatio pro Nicolao Heimen*¹⁴ und die rechtfertigende Erwiderung von *Sehl. H. Marci Lüders nachgelassener Erben und deren vorordneten Vormunder* sowie die *Copia Contractus* verhelfen zu einer Vorstellung von diesem verlorenen Werk und beleuchten gleich- zeitig das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler.¹⁵

M. Lüders hat sich zweifellos mit Bedacht für Nicolaus Heimen als den Schnitzer sei- nes Epitaphs entschieden. Immerhin hatte sich dieser seit einer Reihe von Jahren durch Arbeiten auch für den Gottorfer Hof Anerkennung verschafft und seine Werkstatt wird für hervorragende Arbeiten bekannt gewesen sein.

Für seine eigene Erinnerungstafel suchte Marcus Lüders aber offenbar etwas Beson- deres, vielleicht auch etwas Ausgefallenes. Dabei hat er den von ihm ausgewählten Schnitzkünstler nicht, wie man es hätte erwarten können, um einen Vorschlag, ein

¹³ Wegen der kostspieligen Farbpigmente, des Blatt- oder Pudergolds u.a. überstiegen die Rechnungen der Staffierer in der Regel die der Schnitzer deutlich.

¹⁴ „Supplicatio“ ist hier zu verstehen als die Bitte an den Herzog, einer Angelegenheit zu einem im Sinne des Bittstellers positiven Ausgang zu verhelfen.

¹⁵ Landesarchiv Schleswig-Holstein in Abt. 7, Nr. 5934. Daher stammen auch, wenn nicht anders vermerkt, die in diesem Abschnitt verwandten Zitate.

Konzept für die Gestaltung des gewünschten Epitaphs gebeten. In seiner *Supplicatio* an den Herzog schreibt Heimen dazu:

*Dürchleüchtigster Hochgebohrner Fürst,
..... geruhen gnedigst zuvernehmen, wie Sehl. Herr
Marcus Lühders, weilandt Fürstl. Rhat an mich
begehret, für Ihn ein Epitaphium zuverfertigen, zu-
forderß aber mir angemuthet, weil Er vernom-
men, dass zu Flenßburg drey Epitaphia newlich ge-
setzet, ich möchte daselbst hinreisen, und Ihm die ab-
risse abfaßen, wollte sich darauß ersehen, welche ihm
gefihele, Habe also auff meinen Kosten die ab-
risse No. 1. 2. 3. daselbst abgezeichnet vnd ihm gezei-
get, von welchen Er den größten erwehlet, und mir
vermüge auffgerichteten Contract, nach demselben
modell ein Epitaphium für 550 Mark [Lübsch] zuverfertigen
angedungen,*¹⁶

Hier wird ein renommierter Bildschnitzer benötigt, die eigene Kreativität, den Wunsch nach Profilierung gegenüber konkurrierenden Werkstätten und den Ehrgeiz um mehr öffentliche Anerkennung und Nachruhm hintanzustellen und stattdessen ein bestehendes Werk eines Konkurrenten nachzuahmen.

III.10.4. Mögliche Vorbilder in Flensburg

Jene von M. Lühders angesprochenen Flensburger Epitaphien hatten offenbar im Herzogtum große Beachtung gefunden und Maßstäbe gesetzt. Zwei von ihnen gelten heute als identifiziert. Das eine hat der Eckernförder Bildschnitzer Hans Gudewerdt der Jüngere geschaffen. Es ist 1648 in der Flensburger St. Marien-Kirche für die Flensburger Kaufmannsfamilie Hacke gesetzt worden. Das zweite stammt von dem Flens-

¹⁶ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 5934, Pag. 1, recto.

burger Bildschnitzer Claus Gabriel. Dieses Epitaph ist auch 1648 oder ein Jahr später für den 1644 gestorbenen Flensburger Bürgermeister Carsten Beyer und seine Frau gesetzt worden.

Beide Stücke hängen nebeneinander an der Nordwand des nördlichen Seitenschiffs der St. Marien-Kirche. Bei beiden wurden, noch augenfälliger und konsequenter als bei Heimen, traditionelle Strukturen aufgegeben und nach neuen Wegen gesucht. Das Ornament wird nicht mehr von Architekturgliedern gezügelt, sondern streckt sich aus einer Bindung an die Fläche in die dritte Dimension des Raums.

III.10.4.1. Das Epitaph für Niels Hacke von Hans Gudewerdt dem Jüngeren¹⁷

Der wohlhabende Flensburger Kaufmann Niels Hacke hatte noch zu Lebzeiten ein Epitaph für sich und seine Familie bei Hans Gudewerdt d. J., also bei einem Unternehmen in Eckernförde in Auftrag gegeben, obwohl in Flensburg damals Claus Gabriel die unumstrittene Nummer Eins unter den Bildschnitzern gewesen sein soll. Warum hier ein ortsfremdes Unternehmen den Auftrag bekommen hat, ist ungeklärt.¹⁸

Das Epitaph Hacke hat heute eine Höhe von 384 cm und ist 288 cm breit. Was in der Struktur an Architekturglieder erinnert, sind Bruchstücke ohne tektonische Aufgabe, sind bestenfalls dekorative Versatzstücke. Angedeutete Säulen rechts und links der Figuren von Caritas und Justitia sind in Ornament verwandelt, aus Säulenschäften sind gestreckte C-Schwünge, Perlschnüre u.a. geworden, einzelne Voluten erinnern an ionische Kapitelle. Die Umrahmung des Hauptgemäldes, es zeigt die Grablegung Christi, besteht vorwiegend aus reichhaltigem Knorpelwerk. Das Besondere dieses Gemäldes ist seine Form; es zeigt den Umriss einer Glocke.¹⁹ Davon wird die Form des ganzen Epitaphs bestimmt.

Der Aufsatz erhebt sich zwischen den sich öffnenden ornamentalen S-Schwüngen, die wie Kanten eines zerspringenden Giebels wirken. In dessen Sockel steht das Jahr der Stiftung und darüber befinden sich die Stifterporträts. Dem Ehepaar Hacke sind die Skulpturen von Fides und Spes beigeordnet. In der Klammer des gesprengten Aufsatzgiebels hat ursprünglich eine Bekrönungsfigur gestanden.

¹⁷ Abb. III.10.3. Zu Hans Gudewerdt d. J. siehe auch Abschnitt IV.6.

¹⁸ Es gibt bisher nicht einmal gesicherte Kriterien für eine Zuschreibung des Werks an Gudewerdt.. Ellen Redlefsen (1960, S. 89-107) hat allerdings keine Zweifel an der Urheberschaft H. Gudewerds d. J. Siehe auch Behling 1990, S. 283 ff.

¹⁹ Siehe dazu auch Zöllner 1969, S. 265f.

Den Unterhang dominiert ein ovales Textfeld mit Hinweisen auf das Stifterpaar. Es dehnt sich ein Stück in das Hauptfeld hinein und lässt so den Eindruck entstehen, man blicke in das Innere der Glocke. Bei der Anordnung der goldenen Schrift auf dem schwarzen Grund ist mittig von oben her ein schwarzer Streifen unbeschrieben geblieben, der Klöppel der Glocke. Durch dieses Arrangement sieht es so aus, als schwinde die Glocke in Richtung des Betrachters aus.

An den Rändern des Epitaphs sind auf jeder Seite drei amorphe Schilde mit Inschriften eingewoben, die blasengleich aus dem züngelnden Ornament herauszuquellen scheinen.²⁰

III.10.4.2. Das Epitaph für Carsten Beyer von Claus Gabriel²¹

Carsten Beyer, der ehemalige Bürgermeister der Stadt Flensburg, war 1644 verstorben. Vier Jahre später ist ihm von seiner Familie ein Epitaph in der Flensburger Marienkirche gesetzt worden; als ausführender Bildschnitzer gilt Claus Gabriel, der damals die in Flensburg unangefochten führende Werkstatt betrieb.²² Da jedoch Gabriel im Sommer 1648 Flensburg in Richtung Dänemark verlassen hat, kann angenommen werden, dass das Epitaph im selben Jahr oder spätestens ein Jahr später fertiggestellt war und gesetzt werden konnte.

Das Herzstück des Epitaphs ist ein Golgatha-Gemälde auf einer Holztafel. Rudolf Zöllner spricht von einer *gänzlich unarchitektonischen*, [von oben kräftig gestauchten,] *birnenähnlichen Form*.²³ Das Gemälde stammt von dem Flensburger Rembrandtschüler Heinrich Jansen. Es hat einen ausgesprochen opulenten Rahmen aus Knorpelwerk bekommen.

Die Scheidung von Hauptfeld und Unterhang mit herzförmiger Text-Kartusche bildet ein kräftiger, wulstig, knorpelig gedrehter Stab. Er bildet in dem Werk das einzige Element, das entfernt an ein architektonisches Bauteil, an eine Art Sockel oder Gesims erinnert. Es bietet allerdings dem Auge des Betrachters nur bedingt Halt. Nach links und rechts wegspringend entstehen hier jene ornamentalen C-Schwünge, die A.-D.

²⁰ Diese Schilde stehen für die sechs Kinder des Ehepaares Hacke, die alle, Sohn Peter 1646 als letzter, vor den Eltern gestorben sind.

²¹ Abb. III.10.4. Zu Claus Gabriel siehe auch Abschnitt IV.4.

²² Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 195. Rud. Zöllner (1969, S. 265) weist das Epitaph ebenfalls Gabriel zu, macht jedoch aufmerksam auf die Ungereimtheit, dass die genannte Monogrammisierung wohl bei der Restaurierung des Epitaphs im Jahre 1901 entdeckt worden sei, man sie bei einer „Wiederherstellung 1959 nicht wiederfinden konnte“.

²³ Zöllner 1969, S. 265

Ketelsen-Volkhardt mit Erbsenschoten vergleicht.²⁴ Sie bilden in vielfältigen Variationen die sprühende, fast schon zügellose Rahmung für das zentrale Gemälde und die Schrifttafel. Alles darum herum scheint in Bewegung. Mal krümmen sich pralle Schoten von „Hülsenfrüchten“, dann wieder ringeln oder strecken sich „Raupen“, ein andermal werden girlandengleich Perlenschnüre in labiler Schwebe gehalten.

Den Rändern des „birnenförmigen“ Gemäldes folgend, bildet das Ornament nach rechts und links wuchtige Ausbeulungen auf denen je ein großer Engel sitzt. D.h. die Engel zeigen sich in Sitzhaltung, befinden sich jedoch in einem merkwürdigen Schwebezustand. Die sich plusternden Federn ihrer emporgereckten Flügel scheinen in Bewegung. Sie nehmen die Schwünge des Ornaments auf. Der jeweils äußere Arm der Engel zeigt mit der Hand auf den Gekreuzigten im Bild. Dieser Eindruck scheint ursprünglich nicht beabsichtigt gewesen sein, vielmehr sollen die Hände die Bildnisse des Stifterehepaares gehalten haben.²⁵ Diesen Zustand des Epitaphs wird Heimen seinem Auftraggeber auch vorgelegt haben. Heute gibt es nur noch in der Inschrift der herzförmigen Kartusche im Unterhang den Hinweis auf die Geehrten.

Oberhalb des zentralen Gemäldes thront der Christusknabe als Überwinder von Tod und Teufel über einem menschlichen Skelett und einer Schlange. Siegreich schwingt er sein Schwert und hält gleichzeitig Kreuz und Martersäule in seinen Armen.

Auch wenn es nicht ausdrücklich überliefert ist, waren die beiden Meister sich ihrer Konkurrenzsituation bewusst. Beide werden ihr Werk mit großem Ehrgeiz angegangen sein und es vollendet haben. Dass schließlich beide Schnitzwerke in der Marienkirche in Nachbarschaft zueinander gesetzt worden sind, macht diese Situation bis heute spürbar.

III.10.4.3. Nicolaus Heimen hat Abrisse von drei Epitaphien gefertigt

Heimen war beauftragt worden, von drei Epitaphien Abrisse zu machen. Ein drittes, das in den Jahren unmittelbar vor 1650 in Flensburg gesetzt worden wäre und das in ähnlicher Weise Aufsehen erregt hätte, ist unbekannt. Das 1643 auch in der Marienkirche gesetzte Tafelepitaph für Diederich Faust passt zwar in das gegebene Zeitfenster, wird jedoch wegen seiner eher traditionellen Erscheinung nicht als Vorbild für Marcus Lüders in Frage gekommen sein.²⁶ In Flensburger Kirchen ist kein passendes

²⁴ Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 195.

²⁵ Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 196 f. (unter Berufung auf „Inventar Stadt Flensburg (1955), S. 116 f.“)

²⁶ Eine Abbildung dieses Stücks findet sich bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 28, Abb. 26.

Stück aus der fraglichen Zeit bekannt, das das besagte dritte Epitaph gewesen sein könnte.

Am ehesten kann man Rudolf Zöllners Argumentation folgen. Der verweist auf ein Epitaph für die Familie des Hans Jebsen in Sonderburg, das 1650 in der dortigen Marienkirche gehängt worden ist und das wohl auch in der Werkstatt Claus Gabriels in Flensburg gefertigt worden ist.²⁷ Dieses Epitaph mag sich zum Zeitpunkt von Heimens Reise nach Flensburg noch in der Werkstatt des Schnitzers befunden haben. Das Epitaph Jebsen hat, ähnlich wie die beiden Flensburger Epitaphien, ein birnenförmiges Zentralgemälde. Darum herum sind acht Kartuschen mit Angehörigen der Stifterfamilie gruppiert.²⁸

Da auch Nicolaus Heimen einen Maler für das Epitaph Lüders benötigte und Jansen später wohl auch den Auftrag dafür bekommen hat,²⁹ könnte der Maler dem Schnitzer das unfertige Epitaph Jebsen gezeigt haben.³⁰

Nicolaus Heimen hat seine drei Abrisse aus Flensburg Marcus Lüders vorgelegt, „*von welchen Er [Lüders] den größten erwehlet*“. Daraus kann man schließen, Lüders habe sich für das Gabriel-Epitaph entschieden.³¹ Das ist mit mehr als fünf Metern Höhe zweifelsfrei das größte.

III.10.5. Modifikation des Entwurfs

Nachdem der Werkvertrag abgeschlossen war, hat der Auftraggeber seine Entscheidung buchstäblich über Nacht revidiert und den Bildschnitzer um eine Konzepterweiterung gebeten. In der Klageschrift Heimens vom 22. Juli 1652 heißt es dazu:

[Lüders hat] *sich aber in derselben nacht, wie der*
Contract des abends geschlossen, ein anders Bedacht
folgenden Morgens fruezeitig Mir Botten geschicket
und wie er die arbeit verendert haben wollte, an-
gezeiget, maßen auff vorangezogenen großen

²⁷ Zöllner 1969, S. 270f. Die Gemälde dafür sind ebenfalls von Heinrich Jansen und im Jahr 1650 fertig geworden.

²⁸ Abbildung III.10.6. Siehe auch Danmarks Kirker, Sønderjylland, Sønderborg Amt, København 1961, S. 64, 66 und Fig. 37 sowie Schütt 1975, S. 61.

²⁹ Siehe unten Abschnitt III.10.6.

³⁰ So mutmaßt Zöllner 1969, S. 270.

³¹ Dazu auch Zöllner 1969, S. 267 und Schütt 1975, S. 60

abriß, mit H Roberto Jano handt verzeichnet

worauf ich einen andern abriß zuverfertigen mich

*anhero begeben, ...*³²

Die Art der von Marcus Lüders gewünschten Änderungen wird aus der Stellungnahme von den Erben bzw. von deren Vormündern deutlich:

[Lüders wollte] funff conterfect in das compertement oder Laubwerk gerne

vorgesetzt haben ... , eroffent, damit dieselben vmb souiel kenlicher vndt

*beßer sich außnehmen mochten, ...*³³

Damit scheint Lüders die von den beiden großen Engeln präsentierten Stifterbildnisse in dem Epitaph von Claus Gabriel im Blick gehabt zu haben. Mit dieser Situation war er unzufrieden. Er stellte sich vielmehr fünf Bildnisse vor. Und diese sollte der Schnitzer ins Ornament einfügen. Möglicherweise hat Lüders sich da von jener Lösung inspirieren lassen, die Hans Gudewerdt für das Epitaph für Niels Hacke gefunden und die Nicolaus Heimen anlässlich seines Flensburg-Besuchs skizziert hatte: jedem der sechs Kinder des Flensburger Kaufmanns und seiner Ehefrau ist am Rande des Ornaments eine Schriftkartusche gewidmet.

Robert Janus, einer der späteren *Rechtsvertreter* der Erben, hat im Beisein des Marcus Lüders dessen Vorstellungen in die Skizze Heimens eingezeichnet. Danach hat Nicolaus Heimen selbst *einen andern abriß* gezeichnet. Man darf vermuten, dass er sich dabei bemüht hat, das Flensburger Vorbild durch eigene Vorstellungen so weit zu modifizieren, dass Lüders den Entwurf noch akzeptieren konnte. Für den gestiegenen Arbeitsaufwand hat Heimen eine Anhebung seines Honorars um 100 Reichstaler beansprucht.³⁴ Seine Nachforderung hat er jedoch offenbar erst nach dem Tod des Marcus Lüders und nachdem das Epitaph in Husum gesetzt war bei den Erben geltend gemacht. Jedenfalls haben sich Lüders Erben gegen diese Forderung zur Wehr gesetzt. Sie argumentierten, der Auftragnehmer habe bei der Änderung des Entwurfs keine Erhöhung seines Honorars beansprucht. Über den Ausgang dieses Rechtsstreits finden sich in den Akten keine Hinweise.

³² Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 5934, Pag.1, recto.

³³ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 5934, Pag. 5.

³⁴ Das entspricht einer Erhöhung um rd. 55% und gibt auch einen Hinweis auf den Umfang der konzeptionellen Änderung.

Dass Heimen in jenen *mit No 4. verzeichneten abriß* seine eigenen künstlerischen Ambitionen hat einfließen lassen und dem Entwurf den eigenen Stempel aufgedrückt hat, das ergibt sich aus der Antwort des Schnitzers dem Boten gegenüber, der den skizzierten Änderungswunsch überbracht hatte. In der Stellungnahme der Erben des Marcus Lüders wird diese Antwort zitiert: Er, Heimen, habe ... *sich noch darüber*

obligat gemacht, das vordungene werk viel beßer

als vorabredet zu elaborieren vundt also zuverferti-

gen, das dergleichen in diesem Furstenthumbe

nicht zu finden sein sollte, Vundt gereichte ihme dieses

*zu keiner eigenen ehre vndt größeren nachruhmb, ...*³⁵.

Marcus Lüders ist nicht mehr dazu gekommen, Heimens letztem Vorschlag zuzustimmen. Sein Gesundheitszustand hat sich offenbar rasch verschlechtert, so dass er drei Wochen später gestorben ist, ohne dass er den letzten Entwurf hat begutachten können und ohne dass eine förmliche Ergänzung des Werkvertrags vorgenommen worden wäre. Heimen hat vielmehr das Werk, wie er betont, nach den Wünschen des Verstorbenen im Vertrauen darauf angefertigt, dass die Erben den Mehraufwand gebührend entlohnend würden.

Aus alldem ergibt sich ein ungefähres Bild, jedenfalls hinsichtlich der Form, von jenem verlorenen Epitaph. Als Höhe und Breite können die im Werkvertrag genannten Maße erwartet werden. Der Schnitzer wird noch deutlicher als bisher auf Architekturteile verzichtet haben. Möglicherweise wird es die sonst vielfach als zentraler Bildrahmen benutzte Bogenstellung nicht mehr gegeben haben.³⁶ Als Rest könnte eine Art Gesims das zentrale Gemälde von einer Bild- oder Texttafel im Unterhang getrennt haben, wie das auch von früheren Epitaphien Heimens bekannt ist. Als rahmendes Ornament dürfen wir uns ein für Heimen typisches und eher flächiges Knorpelwerk vorstellen, das zu den Rändern hin verstärkt formaufbrechend weggesprungen sein mag.

In diesem Ornament waren Porträtkartuschen mit den Bildnissen des Stifterpaares und deren Kinder angeordnet. Der Raum für begleitende Skulpturen von Engeln wird entsprechend enger gewesen sein als in Claus Gabriels Epitaph für Carsten Beyer.

³⁵ Landesarchiv Schleswig-Holsteinisch Abt. 7, Nr. 5934, Pag. 5 verso.

³⁶ Mehr dazu unter II.10.6.

Schließlich können wir über allem auf geeigneter Konsole eine Bekrönungsfigur erwarten.

III.10.6. Die Haupt-Bildtafel des verlorenen Epitaphs scheint erhalten

Rudolf Zöllner vermutet, die Bildtafel aus dem Zentrum des ansonsten verlorenen Epitaphs entdeckt zu haben.³⁷ In der Kunsthalle zu Kiel existiert mit der Inventarnummer 163 ein 117 x 116 cm großes Ölgemälde auf einer Holztafel.³⁸ Es ist dort betitelt mit „Christus, dem Volke vorgestellt“ und ist nicht signiert. Rudolf Zöllner schreibt das Bild *Heinrich Jansen* zu.³⁹ Auch die Bildtafeln in den oben erwähnten Epitaphien

³⁷ Zöllner 1969, S. 265 - 270

³⁸ Abb. III.10.5. Siehe auch Schlick 1973, Kunsthalle zu Kiel, Katalog der Gemälde, S. 106.

³⁹ 1922 hatte Harry Schmidt (Schmidt 1922, S. 148) die Tafel noch Jürgen Ovens zugeschrieben. Nach den Untersuchungen von Rud. Zöllner (1969) hält der Katalog der Kunsthalle, Kiel, (1973) die Zuweisung des Gemäldes an Heinr. Jansen für „nahezu gesichert“. Nach Ellen Redlefsen wurde *Heinrich Jansen* im Jahr 1625 in Flensburg als Sohn eines Kaufmanns geboren. Frau Redlefsen beruft sich auf eine „ältere handschriftliche deutsche Biographie im Archiv von Statens Museum for Kunst in Kopenhagen“ und bezieht sich auf K. Madsen in: Kunstmuseets Aarskrift I, S. 158 f. (Redlefsen 1960, S. 105ff.)

Über Jansens Kindheit und mögliche Schulbesuchszeiten sagt die Quelle nichts. Zunächst war Jansen kurze Zeit in Diensten des königlichen Sekretärs Abraham Gølnitz in Kopenhagen. Schon 1645 gab er diese Stellung auf und zog nach Holland, um dort in Amsterdam bei Rembrandt in die Lehre zu gehen. Drei Jahre später (1648) tauchte Jansen wieder in Flensburg auf.

Im selben Jahr hat der junge Künstler fast gleichzeitig Aufträge von zwei einflussreichen Flensburger Familien über Gemälde für zwei besondere Epitaphien bekommen. Dabei hätten sich an die Lehrjahre in Amsterdam üblicherweise die Wanderjahre anschließen sollen. Eine Erklärung dafür findet sich nicht allein in dem berühmten Namen des Lehrmeisters. Zunächst mag aus dem Elternhaus des Malers Fürsprache gekommen sein; womöglich hat es Verbindungen zwischen den Kaufmannsfamilien Jansen und Hacke gegeben. Jedenfalls hat der junge Flensburger Künstler die Aufträge angenommen. Damit hatte Jansen ein glockenförmiges Hauptbild für das Epitaph Hacke mit der Grablegung Christi sowie zwei Stifterporträts für den Aufsatz darüber zu malen und zeitnah das Golgatha-Bild für das extravagante Epitaph Beyer. Wenig später hat Jansen auch die Gemälde für das Epitaph Jebesen von 1650 in Sonderburg geschaffen und wohl 1651 auch noch den Auftrag für die Bildtafel des Epitaphs für Marcus Lüders angenommen. Da kann man ihn schon als gefragten Epitaphkünstler bezeichnen. Es ist schwer zu begreifen, warum Jansen seine beachtliche Karriere so abrupt unterbrochen hat.

Noch im Jahr 1651 verließ der Künstler Flensburg für eine drei Jahre dauernde Wanderschaft. Die führte ihn noch einmal nach Holland und von dort über Spanien für längere Zeit nach Italien, unter anderem nach Florenz, Rom und Venedig. 1654 war Jansen wieder zurück in Flensburg, blieb dort allerdings wieder nur etwa drei Jahre.

Als man im Sommer des Jahres 1657 in Flensburg erfuhr, dass das schwedische Heer erneut von Süden her durch die Herzogtümer in Richtung Jütland aufgebrochen sei, verließen zahlreiche Flensburger Bürgerfamilien die Stadt und versuchten, sich nach Kopenhagen zu

für Niels Hacke und Carsten Beyer stammen von diesem Künstler und gehören damit zu den Vorbildern für das Epitaph Lüders. Beide Tafelbilder sind signiert; jenes auf dem Epitaph für Niels Hacke ist auch datiert: *Jansonius Inven . et fecit: 1648*. Die Gemäldetafel im Zentrum des Epitaphs Beyer ist bezeichnet mit: *HEN.JANSEN Fecit*.

Die beinahe quadratische Kieler Bildtafel ist aus fünf senkrechten, rund 8 mm starken Eichholzbrettern zusammengefügt. Die Bretter sind zwischen 21 und 25 cm breit. Der Künstler hat seinem Ölgemälde darauf die Form eines gestauchten, bauchigen Lampenzylinders gegeben. Die Form erinnert zum einen an das entsprechende Bild am Epitaph Beyer, das etwas weniger in die Höhe gestreckt ist als jenes in Kiel. Zum anderen wird man an die Birnenform des Gemäldes im Epitaph Hans Jebesen in Sønderborg erinnert.

Im oberen Drittel und am unteren Bildrand bedeckt das eigentliche Gemälde lediglich 52 cm bzw. 64 cm der Tafel, während der „Bauch“ dieses Zylinders rechts und links über die volle Breite des Malgrunds sogar hinausgeht. Diese ungewöhnliche Bildform ist offensichtlich konstruiert und scheint dem Maler vom Schnitzer vorgegeben gewesen zu sein; die scharf gezeichnete Begrenzung der Bildflächen legt diesen Schluss nahe. Die nicht für das Gemälde benutzten Bereiche der Holztafel sind schwarz überstrichen. Der Untergrund des Bildes ist in dunklen, warmen Brauntönen gehalten.

Die dargestellte Szene spielt sich vor dem Palast des römischen Gouverneurs Pilatus ab. In der vorderen Bildebene steht auf einem Podest, etwas nach rechts aus der Mitte gerückt, der üppig gepolsterte Richterstuhl. Darauf hat der als Rückenfigur gemalte Pilatus Platz genommen. Er hat sich seinen golddurchwirkten Brokatmantel mit reichem Pelzbesatz und Perlenschmuck um die Schultern gelegt. Auf dem Kopf trägt er einen weißen Turban. Mit seinen ausgebreiteten Armen scheint er die aufgebrachte Menge besänftigen zu wollen. Vor Pilatus erkennen wir auf den Stufen zum Sitz des Richters den Hohepriester und Vertreter des jüdischen Rates. Einige bedrängen Pilatus förmlich, fordern Jesu Kreuzigung, ein anderer scheint das Volk anzusta-

retten. Mit dieser Welle scheint auch Jansen in die dänische Hauptstadt gekommen zu sein und dort rasch Anerkennung gefunden zu haben. Er durfte sich sogar Hofmaler von König Friedrich III. nennen. Es ist nicht bekannt, warum der Künstler 1661 seine Malerkariere ein zweites Mal abgebrochen hat und nach Flensburg zurückgegangen ist. Schließlich ist Heinrich Jansen 1667 in seiner Geburtsstadt im Alter von gerade einmal 42 Jahren gestorben. (Nach Redlefsen 1960, S.105ff.)

cheln. Bezüglich der Kostbarkeit ihrer Gewänder stehen diese Figuren Pilatus in nichts nach. Ihr Platz hier ist zwar auf der Stufe unterhalb des Richterstuhls, mit ihrem Auftritt, mit ihrer Erscheinung jedoch demonstrieren sie den wahren Rang ihrer politischen Macht.

In einer zweiten Bildebene steht Jesus auf erhöhtem Platz vor seinem Richter. An den Händen gefesselt und von bewaffnetem Personal bewacht, wird er dem Volk vorgestellt. Ein locker gebundener Lendenschurz und ein dünner Umhang über Schultern und Rücken bilden die spärliche Bekleidung. Auf dem Kopf trägt er die Dornenkrone. Er scheint sich nicht viel für das Geschacher um sein Leben zu interessieren und sein Blick geht leicht nach oben gerichtet ins Leere.

Im Hintergrund und am Bildrand drängen sich die Köpfe der zahlreich mitgelaufenen Zuschauer.

Nur die zentrale Gruppe mit Pilatus und den jüdischen Würdenträgern sowie die Jesusfigur sind in ein helles, warmes Licht getaucht. Die Randfiguren sind meist nur schemenhaft zu erkennen. Bildaufbau und Lichtführung in dem Gemälde erinnern an Rembrandt.⁴⁰ Schließlich ist es die differenzierte Behandlung von Stofflichkeit, sei es die Darstellung der verschiedenen Kleiderstoffe der Protagonisten bzw. der Polsterung des Richtersitzes, die Lichtreflexe auf den fesselnden Armreifen Jesu oder auf den Helmen des Wachpersonals, all das zeigt deutlich die Schule Rembrandts.

Harry Schmidt hat als erster die Nähe des Kieler Gemäldes zu einer Radierung Rembrandts erkannt, das Gemälde allerdings Jürgen Ovens zugeschrieben.⁴¹ Immerhin ist Ovens ab 1640 Schüler Rembrandts gewesen und hat bis 1651 in Amsterdam gearbeitet.⁴² Seit den Überlegungen Rudolf Zöllners (1969) wird das Bild wohl endgültig Heinrich Jansen zugeschrieben.⁴³

Das Gemälde wird heute in einem quadratischen Museumsrahmen präsentiert. Auf der Rückseite der Bildtafel erkennt man mehrere knapp 8 mm weite Dübellöcher, die heute auf der Frontseite der Tafel sorgfältig verspachtelt und überstrichen sind. In einigen dieser Bohrungen stecken noch Reste von Dübeln, mittels derer die Bildtafel hinter ihrem ursprünglichen Rahmen mit dem birnenförmigem Ausschnitt befestigt gewesen war.

⁴⁰ Siehe dazu Abb. III.10.7. Rembrandts Radierung „Die große Kreuzabnahme“ von 1633, Platte 530x402 mm.

⁴¹ Harry Schmidt: J. Ovens, Kiel 1922, S. 148.

⁴² Sumovski 1983, III.

⁴³ Siehe dazu auch Redlefsen 1960

Folgendes weiß Harry Schmidt zur Provenienz der Bildtafel: Der Husumer Bürgermeister Feddersen soll das Gemälde beim Abriss der St. Marien-Kirche zu Husum (1807/08) erworben haben. Dessen Sohn hat es später in die Sammlung von Gustav Ferdinand Thaulow in Kiel gegeben. Aus dem Nachlass von Thaulows Ehefrau, er selbst war 1883 gestorben, ist das Gemälde schließlich 1897 durch Schenkung an die heutige Kunsthalle zu Kiel gekommen.⁴⁴

Die Vermutung ist naheliegend, dass wir es hier mit dem zentralen Gemälde aus dem verlorenen Epitaph für Marcus Lüders zu tun haben. Zum einen hatte derselbe Maler u. a. das Gemälde für das von Lüders für sein eigenes Epitaph gewünschte Flensburger Vorbild abgeliefert. Zum anderen weist die Provenienz der Kieler Bildtafel klar nach Husum, dem ursprünglichen Aufhängungsort des Epitaphs Lüders. Heimen wäre also für das Epitaph Lüders von der Form eines rundbogigen Zentralbilds abgerückt. Das hat vermutlich Konsequenzen hin zu einer noch freieren Gestaltung des Rahmens gehabt. Schließlich wäre da noch der Kranz von Porträts um das Hauptbild herum, der auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers von Heimen sicher realisiert worden ist. Damit hätte eine vom Flensburger Bildschnitzer Claus Gabriel maßgeblich entwickelte Epitaphform Nachahmer auch in Gottorf gefunden.⁴⁵

Darüber hinaus ist die Geschichte um dieses Epitaph zu einem Beispiel dafür geworden, wie stilprägend der Einfluss eines Auftraggebers auf das Werk des Künstlers sein kann, so dass es nur noch eines kleinen Schrittes bedarf zu Heimens Epitaph für Alexander Dresscher in Tetenbüll (Abschnitt III.12.)

⁴⁴ Vergleiche dazu auch Schlick 1973, S. 106.

⁴⁵ Neben Heimen hat sich auch der Dithmarschener Henning Claussen an Claus Gabriel orientiert. Dessen Epitaph für den 1648 gestorbenen Carsten Gude in Rendsburg zeigt unverkennbare Anklänge an das Epitaph Beyer in Flensburg (siehe Abb. V.3.3.).

III.11. Das Epitaph Alexander Dresscher (1654) in der St. Anna-Kirche zu

Tetenbüll / Eiderstedt

Als ein mögliches Vorbild für das verlorene Epitaph für Marcus Lüders, gesetzt 1652 in der St.-Marien-Kirche in Husum, darf jenes Epitaph für Carsten Beyer in der Flensburger St.-Marien-Kirche gelten. Es stammt von Claus Gabriel und ist 1648 gesetzt worden. Wie stark das Werk eines anderen Bildschnitzers das Schaffen Heimens beeinflusst hat, kann am Epitaph Dresscher von 1654 in Tetenbüll verfolgt werden.

III.11.1. Ort der Hängung¹

Die St. Anna-Kirche in Tetenbüll geht zurück auf eine dort 1113 errichtete Kapelle.² Erst nach umfangreichen Deichbauten ist 1491 auf einer hohen Warft die große Kirche mit dem auffällig hohen Turm errichtet worden.³ Das Kirchenschiff ist im Innern 25,50 m lang und 9,40 m breit. Es war ursprünglich überwölbt, wird heute jedoch von einer flachen, bemalten Balkendecke überspannt. Der nach Osten angebaute Chor ist rd. 8 m tief und stammt mit seinem 5/8 Schluss von 1651. Den ältesten Teil der Kirche bildet der etwa 8 m tiefe Westbau; der Turm mit seiner steilen Haube erhebt sich über rechteckigem Grundriss.⁴

Das Epitaph Dresscher hat seinen Platz in ungewöhnlicher Höhe zwischen dem ersten und dem zweiten Fenster an der geweißten Südwand des Kirchenschiffs.⁵ Durch die ausgeprägte Gegenlicht-Situation wird eine ungehinderte Betrachtung der Tafel erschwert. Eine Gesamtansicht eröffnet sich am besten von der Nordempore aus.⁶ Es ist aus heutiger Sicht nicht erkennbar, dass es für die besonders hohe Hängung eine Notwendigkeit gegeben haben könnte. In der Dokumentation der jüngsten Restaurierung (1999) heißt es dazu: „Die Aufhängung scheint insgesamt ursprünglich zu sein.“

¹ Abb. III.11.1.

² Jasper 1977, S. 14/15. Die Gemeinde Tetenbüll hat heute etwa 630 Einwohner und liegt inmitten des flachen Marschlands Eiderstedts. Deiche und ausgeklügelte Entwässerungsmaßnahmen schützen das Land und seine Bewohner vor den Fluten der Nordsee. Die heute zusammengewachsene Landschaft Eiderstedt bestand in der Frühzeit ihrer Besiedelung aus drei vom Heverstrom und den Mündungsarmen der Eider umspülten Inseln: Uthholm, Heverschop und Eyderstede. (Siehe dazu auch Domeier 1963=1652, Blatt XXIV und XXV.)

³ Das Bauwerk war sicher zum einen Zufluchtsort bei Sturmfluten, gleichzeitig war der aufragende Turm für die Seefahrer eine weithin sichtbare Landmarke.

⁴ Daten aus Oberdiek 1939, S. 176ff.

⁵ Abb. III.11.2.

⁶ Abb. III.11.3.

In dem Zusammenhang wird die Vermutung geäußert, das Epitaph sei selbst bei den umfangreichen Renovierungsarbeiten 1861 nicht von der Wand genommen worden.

III.11.2. Datierung und Stifter

Im Zuge der jüngsten Restaurierung im Jahr 1999 ist das Epitaph von einer braunen Übermalung befreit worden, die vermutlich bei der großen Kirchenrenovierung im Jahr 1861 aufgetragen worden war. Die Schrifttafel im Unterhang war mit dunkelbrauner Ölfarbe gestrichen, auf die eine gelbe Aufschrift gemalt war „(nicht identisch mit der alten Goldschrift)“. Beides ist 1999 abgelöst und darunter die „... originale Gold-schrift ... gut erhalten ...“ aufgedeckt worden.⁷ Die querovale, ornamentgerahmte Kartusche trägt zwei Schriftfelder. Ein Putto markiert die Trennlinie zwischen den beiden Textblöcken: Links zitiert Alexander Dresscher aus dem Johannesevangelium einen Vers aus Jesu Gebet unmittelbar vor seiner Gefangennahme. Rechts wird nach einem der Abschiedsworte Jesu an seine Jünger der Zweck des Epitaphs formuliert.

Vater Ich will das · wo Ich bin auch die
bei mir sein · die du
mir gegeben hast · das sie meine
Herliherit [Herrlichkeit] sehen · die du mir
gegeben hast IOHa 17 · v · 24
ALEXANDER DRESSCHER
gebohren zu lübeck
ANNO · 1 · 6 · 21

Ich lebe und Ihr solt auch leben
IOHa 14 · v · 19 ·
seiner hertzlieben · sl · hausfraw
wen Heerden welche Anno 1 · 6 · 11
den 1 NOVEMBER · gebohren und
ANNO · 1652 · den 11 · IANUARI selich
verstorben zum gedecht[?]nose
dieser kirchen zum zirath vnd
ander zuer nachfolge habe
Dies EPITAPHEVM nach
setzen lassen Ich
ALEXANDER Dresscher
ANNO · 1 · 6 · 5 · 4 ·

Bezeichnend ist das Selbstbewusstsein Dresschers, das er hier nicht nur als Stifter des Epitaphs, sondern auch als Hinterbliebener offenbart. Gestützt auf die Lebensdaten seiner Familie kann geschlossen werden, dass das Epitaph tatsächlich 1654 gesetzt worden ist.⁸

Alexander Dresschers Vater Jacob scheint nicht nur recht vermögend, sondern auch ein einflussreicher Bürger der Hansestadt Lübeck gewesen zu sein. 1640 besaß er u.a.

⁷ B. Mannewitz a.a.O

⁸ Wenn der Stiftername auf dem Epitaph mit „ss“ geschrieben ist, während er in den Kirchenbüchern wie der seines Vaters in Lübecker Akten nur mit einem „s“ verzeichnet ist, mag das Ausdruck von Großzügigkeit des Staffierers sein oder einfach dafür, dass orthographische Standards damals noch weitgehend unbekannt waren.

94 Demat, wahrscheinlich Grünland, in Eiderstedt.⁹ Sein Sohn Alexander, der Stifter des Epitaphs, war Rittmeister in Diensten des dänischen Königs gewesen. Wahrscheinlich war er immer mal zur Überwachung der Eiderstedter Ländereien dort gewesen. Jedenfalls hatte Alexander 1648 als 27-jähriger die Witwe Heerda geheiratet. Sie entstammte einer alteingesessenen Eiderstedter Bauernfamilie und war in erster, vermutlich kinderloser Ehe mit einem Tetenbüller wohlhabenden Bauern verheiratet gewesen. Heerda war lt. Kirchenbucheintrag 1606 in Tetenbüll getauft worden.¹⁰ Sie ist demnach schon 42 Jahre alt gewesen, als sie mit dem 15 Jahre jüngeren Alexander Dresscher ihre zweite Ehe einging. Dresscher selbst ist durch diese Heirat ein wohlhabender Mann und Besitzer des Deichgrafenhofs im Marschkoog eben nördlich von Tetenbüll geworden.

Das erste Kind aus dieser Ehe ist bereits im April 1651 gestorben. Am 29.12.1651 hat Frau Heerda ein Zwillingsspaar zur Welt gebracht. Ein Junge, Alexander getauft, ist am 7. 1. 1652 gestorben. Der zweite Zwilling ist namenlos bereits am Tag der Geburt gestorben. Schließlich ist auch die Mutter Heerda im Kindbett verstorben und am 17.01.1652 in Tetenbüll beerdigt worden. Damit hatte Alexander Dresscher innerhalb von nur neun Monaten seine Ehefrau und drei Kinder verloren. Ihnen wollte Alexander Dresscher ein Denkmal setzen. Dabei ist ihm offenbar jenes heute verlorene Epitaph für Marcus Lüders, das 1652 in der St-Marien-Kirche zu Husum gesetzt worden war, Vorbild gewesen; war es doch für den einstigen Kammersekretär der Herzoginwitwe und späteren Amtsverwalter in Husum gesetzt worden und folgte einer „modernen“ Epitaphkunst. So mag sich Alexander Dresscher an Nicolaus Heimen gewandt und zwei Jahre nach dem Tod seiner Lieben für diese ein ähnliches Epitaph in Auftrag geben haben. Die Hängung dieses Epitaph in der Kirche zu Tetenbüll scheint für Alexander Dresscher das Ende eines Lebensabschnitts zu markieren. Zwei Jahre später hat er die Adelstochter Margaretha von Dibern aus Kiel geheiratet; das Paar hat Tetenbüll alsbald verlassen und hat sich in Husum angesiedelt, wo 1661 und 1663 zwei Kinder von ihnen getauft worden sind.¹¹

⁹ Demat war in Eiderstedt ein besonders bei Grünland geläufiges Flächenmaß. Ein Demat entsprach 0.454 Hektar.

¹⁰ Auf der Inschriftentafel des Epitaphs ist Heerdas Geburtsdatum mit 1611 angegeben. Dabei kann es sich m.E. um eine irrtümliche Verschiebung von Ziffern handeln, die sich möglicherweise im Zuge von Restaurierungen eingeschlichen hat.

¹¹ Soweit die Fakten zur Familiengeschichte Dresscher nicht aus den Kirchenbüchern von Tetenbüll zitiert sind, handelt es sich um Informationen, die mir freundlicherweise von der Familienforscherin Frau Ingeborg Kraft aus Oldenswort, zusammengestellt worden sind (I.Kraft-Josenturm@t-online.de).

Am Epitaph weisen zwei Wappen neben der Textkartusche im Unterhang auf die Stifterfamilien hin, links das des Alexander Dresscher und rechts das seiner Frau Heerda. Der linke Wappenschild ist hellgrau mit abgeteiltem braunem unteren Viertel. Als Wappenfiguren fungieren drei aufgerichtete goldene Getreidegarben, ein „redendes Wappen“ also, das sich auf den Namen des Trägers bezieht. Über dem Schild ein grauer Helm mit goldenem Visier. Die Helmdecke bilden gerollte Akanthusblätter. Die Helmzier ist offenbar verloren. Der Wappenschild von Frau Heerda ist ebenfalls hellgrau. Er ist gespalten und trägt in der heraldisch linken Hälfte eine halbe goldene Lilie und in der anderen Hälfte einen halben steigenden Hirsch. Helm und Helmdecke entsprechen dem ersten Wappen. Die Helmzier bildet der halbe steigende Hirsch zwischen zwei Büffelhörnern.¹²

III.11.3. Aufbau und Konstruktion

Betrachtet man Heimens Epitaphien aus den ersten zehn Jahren seines Schaffens, scheint der Künstler dabei seine eigene Form gefunden zu haben: Ein zentrales Bild unter einer Bogenstellung wird von überwiegend in der Fläche wucherndem Ornament gerahmt. Anklänge an traditionelle, orthogonal gefügte Konstruktionsformen fehlen weitgehend. Das Epitaph Dresscher hat als einziges Architekturelement ein markantes Gesims zwischen Hauptfeld und Unterhang. Die Bogenstellung um das zentrale Gemälde gibt es hier nicht. Auch der vom Schema der Ädikula bekannte Aufsatz mit einer eigenen Botschaft als Bild oder Text über dem Hauptfeld fehlt hier; dort beginnt gleich die prachtvolle Überleitung zur Bekrönung. Besonders auffällig sind die „Birnenform“¹³ des großen Tafelbilds im Zentrum und die fünf Bildnis-Medaillons darum herum.

Das Epitaph ist insgesamt etwa 420 cm hoch und misst in der größten Breite rd. 240 cm. Der tragende Rahmen besteht aus ca. 4 cm starken Hartholzbohlen. Die Verbindung zwischen dem Rahmen und dem Bekrönungs-Ensemble besteht ebenso wie die schmalen Seitenhänge aus 2,5 cm dicken, vertikal angesetzten Eichenbrettern; das

¹² Abb. III.11.4a. und III.11.4b. Zu diesen Wappen gibt es Diskrepanzen in der Tetenbüller Kirche. An einer Nordempore findet man 30 Brüstungsfelder mit Szenen aus dem Alten Testament, unter denen jeweils das Wappen bzw. die Hausmarke der Stifter abgebildet ist. Dieser Schmuck stammt aus demselben Jahr wie das Epitaph Dresscher. Unter dem von Alexander Dresscher gestifteten Bild steht als Marke ein achtzackiger goldener Stern (so auch bei Carstens 1956, S.98). Die drei goldenen Getreidegarben stehen als Marke unter dem von Hinrich Dresscher gestifteten Bild (so auch bei Carstens 1956, S.78). Hinrich mag ein Bruder von Alexander gewesen sein und beide ein gleiches Wappen geführt haben. Hinrich Dresscher war der Stifter der Rahmenzier am Altarretabel in Tetenbüll (siehe Abschnitt III.12.).

¹³ Den Begriff hat Rud. Zöllner eingeführt. (Zöllner 1969, S. 265ff.)

gleiche Material, hier horizontal gefügt, bildet den Unterhang mit der großen Inschrift.

Von der konstruktionsbedingten orthogonalen Struktur zeigt sich dem Betrachter kaum etwas. Große Basisflächen sind von den Bildnis-Medaillons bedeckt oder vom Ornament überwuchert. Über die Rahmenkonturen hinaus schwappendes Ornament führt zu zerfransten Konturen der gesamten Tafel. Die Symmetrie über eine vertikale Achse ist wesentliches Ordnungselement.

III.11.4. Gemälde mit Christi Himmelfahrt als Kern des Epitaphs¹⁴

Den Mittelpunkt des Epitaphs bildet ein Gemälde, das Jesu Himmelfahrt zeigt.¹⁵ Es ist (wahrscheinlich) mit Tempera und Firnisüberzug auf eine Tafel aus mehreren vertikal gefügten Hartholzbrettern aufgetragen.¹⁶ Diese Tafel ist einem birnenförmigen Ausschnitt im Basisrahmen hinterlegt. Die ungewöhnliche Form des Gemäldes ist wahrscheinlich eine Erfindung des Flensburger Bildschnitzers Claus Gabriel, von dem Heimen sie übernommen hat.¹⁷ Eine schmale Goldleiste markiert die Kante des Ausschnitts als Rahmen des Gemäldes. Einzelne separat gefertigte Ornamentstücke begleiten die Leiste und verstärken deren Funktion. Das Gemälde selbst ist etwa 110 cm hoch und misst in seiner größten Breits 80 cm. Der Maler ist unbekannt; das Bild ist auf seiner Vorderseite weder signiert noch datiert.¹⁸

Im unteren, bauchigen Bereich des Gemäldes drängt sich eine große Schar von Beobachtern des Ereignisses um den leeren Platz, auf dem der Christus gestanden hat.¹⁹ Neben zwei Frauen erkennen wir 17 Männer unterschiedlichen Alters, die teilweise ehrfürchtig betend niedergekniet sind, die sich teils aufgeregt gegenseitig auf das beobachtete Phänomen hinweisen oder die einfach still und andächtig das Geschehen verfolgen. Bekleidet sind sie durchweg mit faltenreichen, überwiegend roten Manteltüchern über grünen und blauen Tuniken. Die beiden Frauen knien im Mittelgrund in vorderer Reihe und haben betend die Handflächen aneinander gelegt:

¹⁴ Abb. III.11.5.

¹⁵ In der Bibel wird dieser Vorgang nur an zwei Stellen erwähnt: in den drei letzten Versen des Lukas-Evangeliums (Lk 24, 50-52) und ebenso kurz am Anfang der Apostelgeschichte (Apg 1, 9-11).

¹⁶ So der Restaurator Botho Mannewitz, der 1999 die bisher letzte gründliche Restaurierung des Epitaphs vorgenommen hat. Oberdiek 1939, S. 187 schreibt: Öl auf Holz.

¹⁷ Siehe oben Abschnitt III.10.4.2. und III.10.6.

¹⁸ Bei der letzten Restaurierung im Jahr 1999 ist auch auf der Rückseite der Tafel kein Hinweis auf den Maler gefunden worden.

¹⁹ Auf verschiedenen graphischen Blättern jener Zeit bilden zwölf Apostel zusammen mit der Mutter Maria den Zeugenkreis, der gelegentlich durch Paulus und Maria Magdalena erweitert wird.

Maria, die Mutter Jesu, ist in ein bodenlanges, rotes Manteltuch gehüllt, mit dem sie auch ihr Haupthaar bedeckt hält. Sie gehört in der darstellenden Kunst seit jeher zu den Zeugen der Himmelfahrt Christi.²⁰ Die zweite kann wegen ihres langen, gelockten offen getragenen Haares als Maria Magdalena identifiziert werden. Ihr goldenes Manteltuch hat sie nur lose über die Schultern gelegt; es gibt den Blick frei auf ein langes, blaues Untergewand. Der Platz, auf dem Christus gerade noch gestanden hatte, zeigt sich jetzt als eine strukturlose, fast golden strahlende Fläche, auf der sich deutlich die Fußabdrücke des Emporgestiegenen abzeichnen. Diese „Fußspuren auf dem Auffahrtsfelsen“ tauchen ab der Mitte des 14. Jahrhunderts verschiedentlich in illuminierten Handschriften auf. Vor allem die Druckgraphiken Dürers haben zu einer großen Verbreitung dieses Motivs nördlich der Alpen geführt.²¹ Auf dem Gemälde in Tetenbüll wird Christus von einer Mandorla umstrahlt und dichtes Gewölk verdrängend mit segnenden Armen emporgehoben.

III.11.5. Fünf Porträt-Medaillons

Mit diesen Medaillons, die um den Kern des Epitaphs herum angeordnet sind, haben wir ein weiteres Motiv, das Heimen von Claus Gabriel übernommen und möglicherweise beim Epitaph M. Lüders eingesetzt hatte. Hier handelt es sich um fünf hochovale Bildnisse mit einer Höhe von 32 cm und einer größten Breite von 25 cm. Sie sind mit Ölfarben (?) auf Holztafeln gemalt und werden von gekehlten oder im Querschnitt flach ovalen, glatten Goldleisten umfasst. Zwei dieser Tafeln sind oben rechts und links von dem eingezogenen Teil des Mittelbildes angeordnet, zwei andere sind auf der Höhe des bauchigen Bildteils fixiert. Das fünfte Medaillon ist im Unterhang unterhalb der Inschriftentafel eingestellt. Alle Darstellungen sind Kniestücke vor strukturlosem, dunklem Hintergrund. Bei der Identifikation der Abgebil-

²⁰ LCI 1968-1976, Bd.2, Sp.268.

²¹ LCI 1968-1976, Bd.2, Sp.274f. Siehe dazu Abb. III.11.6. Speculum humanae salvationis Westfalen oder Köln, um 1360. ULB Darmstadt, Hs 2505, fol. 62v <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/HS-2505>) Die Darstellung verdeutlicht die typologische Verbindung von alttestamentlicher Prophezeiung und neutestamentlicher Erfüllung. In Jakobs Traum (Gen 28, 12-15) ist die Leiter mit den auf- und absteigenden Engeln der Weg von der Erde zu Gott, den dieser dem an seinem Bruder Esau schuldig gewordenen Jakob eröffnet. Der himmelfahrende Christus ist dieser Weg zum Himmel (Joh 1, 51). Das obere Register der Abbildung zeigt die Fußabdrücke des entschwindenden Christus auf grünendem Hügel. Seitlich daneben stehen links drei Marien und rechts, angeführt von Petrus, einige Apostel. Die beiden in Weiß gekleideten Figuren sind Zitate aus der Apostelgeschichte, wo die Engel die Wiederkunft des Christus ankündigen (Apg 1, 9-11).

Abbildung III.11.7. zeigt aus „Kleine Passion“ von Albrecht Dürer das Blatt „Christi Himmelfahrt“ mit den Aposteln und Maria um den Felsen mit den Fußabdrücken des emporsteigenden Christus herum. Dürer veröffentlichte die 37 Holzschnitte 1511 (aus The Yorck Project, Berlin 2007, Zeichnung und Grafik, S. 7.728)

Siehe auch Abschnitt III.2.4.1. dieser Arbeit mit den Abbildungen III.2.5ff.

deten sind wir auf Vermutungen angewiesen. Man darf aber annehmen, dass die beiden oberen Medaillons links den Stifter und auf der rechten Seite seine im Januar 1652 gestorbene Ehefrau zeigen. Die anderen drei Bildnisse zeigen deren Kinder.

Der 31jährige Alexander Dresscher ist als aufrechter, selbstbewusster junger Mann dargestellt.²² Seine linke Hand hat er energisch in die Hüfte gestützt, während seine Rechte fast lässig auf der Kante eines hüfthohen, roten Schränkchens ruht. Das bartlose, jungenhafte Gesicht unter dem vollen, dunkelblonden Kraushaar gehört einem erwachsenen Mann, der uns nichts von seinem Schicksal offenbart. Er ist vorwiegend vornehm schwarz gekleidet. Die längs geschlitzten Ärmel seines schwarzen Wamses geben Teile einer stoffreichen, weißen Bluse frei, deren gebauschte Manschetten an den Handgelenken hervorquellen. Der zartweiße Spitzenkragen wird am Hals von einer filigranen Kragenschließe zusammengehalten. Durch Detailfreude in der Darstellung zeigt der Maler Distinktion aber auch Wohlstand seines Auftraggebers.

Die Ehefrau des Stifters war gerade einmal 45 Jahre alt, als sie im Januar 1652 gestorben ist.²³ Mit müden, tief liegenden Augen in einem schmalen Gesicht blickt eine jugendlich erscheinende Frau eher ziellos aus dem rechten oberen Medaillon heraus. Sie trägt eine tief in die Stirn gezogene schwarze Haube. Das Haar und die Ohren werden von einem unter der Haube heraushängenden dunklen Schleier bedeckt. Das hoch geschlossene, langärmelige Kleid ist schwarz. Der glatte, weiße Schulterkragen aus einem zarten Gewebe und die an den Armgelenken herausragenden, umgeschlagenen Spitzenmanschetten geben dem düsteren Gewand wenige Lichtpunkte. Den rechten Unterarm hat die Frau auf der Oberfläche jenes roten Schränkchens abgestützt, das schon bei dem Bildnis ihres Mannes eine Rolle gespielt hat. Dabei hängt die rechte Hand entspannt herab und hält ein sandfarbenes Tüchlein.

Das rote Möbelstück auf beiden Medaillons deutet ein wenig Nähe zwischen den beiden Porträtierten an, die allerdings durch den großen Abstand zwischen beiden Medaillons wieder weitgehend relativiert ist.

Unter Berücksichtigung der Familiensituation erwarten wir in den drei anderen Medaillons Bilder von den drei Kindern.²⁴ Statt derer finden wir drei nur gering differenziert abgebildete Personen mit marionettenhaftem Habitus. Ein Arm hängt wie leblos neben dem Körper, der andere ist ohne Beugung des Ellenbogens aber mit nach

²² Abb. III.11.5.

²³ Abb. III.11.8a.

²⁴ Abb. III.11.8b.

vorne gedrehter Handfläche wenig vorgestreckt. Nur bei der Physiognomie der eher leblosen Gesichter hat der Maler leicht differenziert. Alle drei sind nahezu gleich gewandet. Sie tragen hellrote, lange Kleider, deren Säume mit weißen Spitzenrüschen besetzt sind. Der breite Gürtel hält jeweils ein von oben eingeschobenes, sorgsam gefaltetes Schürzentuch. Das dunkelrote Hütchen mit angesteckten Blumen will vielleicht einen Hauch von Fröhlichkeit andeuten. Der Figur im untersten Medail- lon hat der Maler die rote Nelke, das Symbol für Hoffnung auf Auferstehung, in die Hand gegeben.

Einzig den Ehemann kann der Künstler als lebendes Modell vor Augen gehabt haben. Vielleicht hat Dresscher dem Maler auch bei der Arbeit am Bild seiner verstorbenen Frau beratend zur Seite gestanden. Bei den Kindern ist eine an der Realität orientier- te Darstellung nicht möglich gewesen; waren die drei doch seit mehr als zwei Jahren tot. Alle waren sehr jung gestorben, zwei schon unmittelbar nach der Geburt, und hatten so für den Vater kaum individuelle Eigenarten oder markante Merkmale ent- wickelt. Und so mussten schließlich drei schablonenhafte Darstellungen entstehen, die eher so etwas wie Idealbilder sind.

Beim Betrachter entsteht der Eindruck, dass sich die abgebildeten Personen durch ihre geringe Größe in dem Raum, den das Oval der Medaillons bietet, fast verlieren. Der breiige, braun-schwarze Hintergrund lässt in seiner Strukturlosigkeit keine Entfal- tung der eigentlichen Akteure zu. Sie erscheinen wie aus der Welt genommen.

III.11.6. Die Skulpturen

Alle Epitaphien Heimens, die vor 1650 entstanden sind, haben eine theologische, lutherische Prägung. Einmal sind es Mose und Johannes Baptista, der erste und der letzte Prophet des Alten Testaments, die Symbolfiguren von Gesetz und Evangelium, denen ein prominenter Platz in den Epitaphien zugewiesen wurde, oder es sind die vier Evangelisten, die als beglaubigende Institutionen Fixpunkte um die Aussage eines zentralen Textes oder Bildwerks bilden. Als Sonderfall ist das Epitaph Rode in St. An- nen anzusehen, bei dem die Erbsünde und die alttestamentliche Auferstehungshoff- nung im Zentrum stehen. Beim Epitaph Dresscher fehlen solche Signale. Damit zeigt sich auch in diesem Werk Heimens eine Nähe zu den beiden oben zitierten Tafeln aus der Werkstatt Claus Gabriels. Bei Gabriel sind wir erwachsenen Engeln begegnet, göttlichen Sendboten. Bei Heimen sind das Putti, „Kindchen-Engel“, mit vornehmlich dekorativer Funktion.

Sechs von ihnen sitzen mit schlenkernden Beinen auf bzw. vor Ornamentzungen am äußeren Rand des Epitaphs, jeweils zwei als Pendants gestaltet. Ein siebenter steht vor der großen Schrifttafel im Unterhang. Die beiden mittleren und deutlich größer angelegten Putti erinnern in ihrer Positionierung und ihrer Gestik eindeutig an Claus Gabriels Engel.²⁵ Allerdings sind sie weniger dominant und ausdrücklicher als Putti formuliert, die sich mit gehörigem Abstand zum Himmelfahrtsgemälde im Zentrum aufhalten. Dabei weisen sie unmissverständlich mit der einen Hand auf das Bild mit Christi Himmelfahrt hin. Heimen hat im Gegensatz zu Gabriel dem linken Putto einen Kelch, ein Symbol der Eucharistie, in die ausgestreckte andere Hand gegeben. Dabei hat er seinen Blick fest auf die Betrachter im Kirchenschiff gerichtet. Dem Putto gegenüber fehlt die entsprechende Hand mit einem Symbol, vielleicht der Patene.

Unterhalb des Himmelfahrts-Gemäldes und wenig vor der Inschriftenkartusche steht ein dritter, größerer Putto auf einer flachen Konsole, die von einem Totenkopf gestützt wird.²⁶ Er hat seinen rechten Fuß auf den Spiegel einer brennenden Öllampe gesetzt. Die Öllampe meint zum einen die stete Wachsamkeit in der Erwartung des Erlösers und bezieht sich auf Jesu Gleichnis von den klugen und den törichten Brautjungfern (Mt 25, 1-13). Da wird die Lampe ein Symbol für die *Hoffnung* auf eine baldige Ankunft des Christus. Die leuchtende Lampe steht darüber hinaus für den festen Glauben an die Kraft des Heiligen Geistes, die Dunkelheit des Todes zu vertreiben. Eine solche Deutung wird allerdings dadurch konterkariert, dass der Putto hier das an sich positive Symbol mit Füßen tritt und damit eher eine trostlose Verfassung des Hinterbliebenen kennzeichnet.

Ein anderes Puttenpaar sitzt oberhalb der Mitteltafel scheinbar auf der äußeren Rahmenkante des Epitaphs, wo heute auf beiden Seiten ornamentale Kompartimente zu fehlen scheinen, so dass sich die Kante scharf abzeichnet und Teile der Aufhängung des Epitaphs sichtbar sind. Wie die beiden Putti im Unterhang haben sie keine spezielle Aufgabe, außer dass sie fröhlich applaudieren und dekorativ das Rahmenornament unterstützen.

Schließlich ist da noch die einzige größere Skulptur dieses Epitaphs, die als Bekrönung über allem auf der goldenen Weltkugel stehende Caritas.²⁷ Sie ist etwa 60 cm

²⁵ Abb. III.11.5. und III.10.4.

²⁶ Abb. III.11.9.

²⁷ Abb. III.11.10.

hoch und, wie alle Skulpturen dieses Epitaphs, aus Eichenholz geschnitzt.²⁸ Alle erhaltenen Bekrönungsfiguren aus der Werkstatt Heimens sind Christusfiguren, nur hier macht der Schnitzer, sicher auf Betreiben des Auftraggebers, eine Ausnahme. Diese Caritas ist als eine junge Frau mit offenem, schulterlangem, goldenem Haar dargestellt. Sie ist mit einem stoffreichen Gewand bekleidet, das am ehesten als weiße Tunika mit goldenen Säumen zu bezeichnen ist. Die Ärmel sind bis zum Ellenbogen hochgeschoben. Der linke Unterarm und die Hand fehlen heute.

Caritas gilt als die höchste der drei theologischen Tugenden.²⁹ Ihr sind Fides und Spes nachgeordnet.³⁰ Ein brennendes Herz ist zunächst ein viel verwandtes Attribut der Caritas. Es identifiziert sie primär als Caritas Dei.³¹ Seit dem 14. Jahrhundert wird das Kind zum wichtigsten Attribut der Caritas.³² Es löste das für Gott entbrannte Herz mehr und mehr ab.³³ Durch das Kind als Sinnbild für die Schwachen und Hilfsbedürftigen werden beide Dimensionen der Caritas zusammengeführt; aus der Caritas proximi erwächst eine Nähe zu Gott. Bald ist bei Darstellungen der Caritas die Zahl der Kinder auf zwei und mehr gewachsen. An der Kanzel in Hattstedt hatte Heimen schon 1641 den Typ der stehenden Caritas gewählt. Diese trägt vielfach ein Kind auf dem Arm, während ein zweites sich am Boden stehend ans Bein der Figur schmiegt.³⁴ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass am Epitaph in Tetenbüll ursprünglich derselbe Typ vertreten war. Der Restaurator hat die säuglingshafte Figur, die heute zu Füßen der Bekrönungsfigur auf der goldenen Weltkugel sitzt, zu Beginn seiner Arbei-

²⁸ Auskunft von Botho Mannewitz, der 1999 die bisher letzte gründliche Restaurierung des Epitaphs vorgenommen hat.

²⁹ Das System der vier Kardinaltugenden (Prudentia, Fortitudo, Temperantia und Justitia) hat seine Wurzeln in der klassischen griechischen Philosophie (Platon, Aristoteles u. a.). Der Apostel Paulus hat drei theologische Tugenden (Fides, Caritas, Spes) formuliert, und Papst Gregor I. (um 540-604) hat die sieben als einen Tugendkanon festgeschrieben. (LCI 1968-1976, Bd. 4, Sp. 364ff. – Sachs 2005, S. 350ff.)

³⁰ Diese Hierarchisierung stützt sich auf die Bibelstelle 1.Kor 13,13, wo der Apostel Paulus schreibt: *Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.* Dabei meint der Begriff „Liebe“ zweierlei: einmal die Liebe Gottes bzw. die Liebe zu Gott (Caritas Dei), daneben auch die Nächstenliebe (Caritas proximi). Beide Aspekte der Caritas finden sich in Lk 10, 27: *Du sollst den Herrn, deinen Gott lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüt, und deinen Nächsten wie dich selbst.*

³¹ Siehe dazu Abb. III.11.11. und III.11.12.

³² LCI 1968-1976, Bd. I, Sp.351.

³³ Diese ikonographische Entwicklung findet ihre Rechtfertigung im Markusevangelium. Dort wird im neunten Kapitel über den Streit unter den Jüngern berichtet, wer der Bedeutendste von ihnen ist. Dann heißt es:

Und er [Jesus] setzte sich und rief die Zwölf und sprach zu ihnen: Wenn jemand will der Erste sein, der soll der Letzte sein von allen und aller Diener. Und er nahm ein Kind, stellte es mitten unter sie und herzte es und sprach zu ihnen: Wer ein solches Kind in meinem Namen aufnimmt, der nimmt mich auf; wer mich aufnimmt, der nimmt nicht mich auf, sondern den, der mich gesandt hat. (Mk. 9, 36-37)

³⁴ Dazu oben Abschnitt III.4.5.1.

ten an eindeutig falschem Platz vor der Inschriftentafel im Unterhang angetroffen. Als der Restaurator dann ein leeres Dübelloch an passender Stelle in der goldenen Weltkugel festgestellt hatte, war dies für ihn der richtige Platz für den Kleinen.³⁵ Heute lässt sich nicht mehr sagen, ob nicht auch der verlorene linke Unterarm der Caritas die Säuglingsfigur hätte tragen können. Jenseits aller Spekulation ist die Caritas als Bekrönung des Epitaphs anstelle beispielsweise eines Salvators auch ein Hinweis auf das Selbstbewusstsein des Stifters. Der will das Schicksal der Verstorbenen nicht allein der göttlichen Gnade überantworten, sondern erinnert an das gottgefällige Leben der Verstorbenen und weist auf ihre zu Lebzeiten praktizierte Nächstenliebe hin.

III.11.7. Das Ornament

Das Ornament ist überwiegend aus kleinformatigeren Brettstücken gefertigt und dem Rahmen aufgesetzt worden; einzelne Ornamentregionen sind direkt aus dem Rahmenholz geschnitzt. Die genannten Aufdoppelungen sind bei Heimen nichts Ungewöhnliches. Sie sind vor allem dort hilfreich, wo eine größere Ornamenttiefe angestrebt wird.

Der vergleichsweise hohe Anteil an Text- und Bildflächen hat zu einem reduzierten Ornamentanteil geführt. Die das Zentralgemälde rahmende Fläche wird von vier Medaillons dominiert, die ihrerseits ornamentale Rahmen beanspruchen. Und so schmiegt sich an das Oval der inneren Profilleiste zartes Knorpelwerk, dessen Schwünge, Voluten und Klammern in ihrem Zenit teilweise auf maskenartige Verknorpelungen treffen. In der Umgebung der beiden oberen Kinderbildnisse ist die gesamte Umgebung flächig ornamentiert. Und da größere Ohrmuschelschwünge wie überschwappend seitwärts die Ränder des Epitaphs überwinden und gleichzeitig nach innen in die Medaillons einbrechen, entsteht der Eindruck von deren Überwucherung. Das ist bei den Bildnissen des Stifters und seiner Ehefrau anders. Dort gibt es vergleichsweise viel Leerraum um die Ornamentrahmen herum, wodurch die Aufmerksamkeit für die beiden Medaillons gesteigert wird.

Wie die fünf Bildmedaillons ist auch das birnenförmige große Tafelbild zunächst von einer schmalen Goldleiste eingefasst. Im bauchigen unteren Bereich des Gemäldes wird diese Leiste von langgestreckten, verklammerten C-Schwüngen überlagert. An

³⁵ So hat sich Restaurator B. Mannewitz, der 1999 das Epitaph restauriert hat, am 17.09.2013 auf Befragen telefonisch geäußert.

deren Enden gibt es kräftige Ohrmuschel-Gebilde, deren Einrollungen sich bis zu 16 cm nach vorne in den Raum strecken.

Daneben gibt es auch in diesem Werk Bereiche, in denen das Ornament ein eigenständiges, strukturelles Element bildet. Aus dem Unterhang scheint es herauszuquellen wie Kissen aus Gewölk, auf denen Putti Platz genommen haben. Ganz oben am Epitaph hat sich so etwas wie eine ornamentale Wolkenbank aus Knorpelwerk, Ohrmuschelformen und C-Schwüngen mit keuligem Ende zusammengeballt. Aus diesem Gebräu drängen nach oben Zungen von C-Schwüngen und Knorpelwerk heraus. Mitten darin steckt ein geneigter Puttenkopf, der in der Manier eines Atlanten die Konsole für das Bekrönungsensemble zu tragen hat.

Die im Ornament gefangenen Putti, die ihre Köpfchen aus den knorpeligen Schlingen herausstrecken und deren Flügelspitzen mit dem umgebenden Ornament verwachsen zu sein scheinen, sind fester Bestandteil von Heimens Ornamentik. Zwei solcher Engelsköpfe schweben wie zum Empfang über der Himmelfahrt. Mit einem weit nach oben ausgestreckten Flügel halten sie sich im Ornament, mit dem anderen halten sie scheinbar die beiden Stifterporträts auf Abstand. Die drei dem Unterhang zuzurechnenden Puttenköpfe haben nur dekorative Funktion.

III.11.8. Die Polychromie

Was die Farbigkeit des Epitaphs angeht, gibt es wenig Überraschendes. Der einheitlich schwarze Grund und die Goldhöhlungen der Ornamentgrate sind im Werk Heimens üblich und in der Region zeittypisch. Wenige ornamentale Komponenten sind weißgrundig mit goldenen Graten angelegt und führen das Auge des Betrachters zu ausgewählten Bereichen des Epitaphs. Man beachte z.B. die ohrmuschelartigen Eindrehungen unten und die spiralig besonders weit vorspringenden Teile oben am „Bauch“ der Himmelfahrts-Tafel. Auch bei dem Puttenkopf, der das untere Ende des Epitaphs markiert und bei dem zwei kräftige Ornamentwirbel die kleinen Flügel zu unterstützen scheinen, herrschen Weiß und Gold vor. Die nackte Körperoberfläche der Figuren ist weiß. Bei der Gestaltung der Gesichter hat der Fassmaler entscheidenden Einfluss gehabt. Sowohl das antikisierende Gewand der Caritas wie auch die Lententücher der Putti sind weiß und haben vergoldete Säume. Ebenso sind die Haare der Figuren mit Gold belegt. Diese Art der Staffierung gibt es bei Heimen seit dem Epitaph Sledanus (1639) immer wieder.³⁶ Ebenfalls typisch ist der punktuelle Einsatz

³⁶ Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass kaum etwas das Erscheinungsbild eines solchen Werks stärker prägt, als die Arbeit der Restauratoren. Zum Epitaph Drescher äußert

von Lüsterfarbe. In diesem Fall sind die Flügel der Putti in dieser Technik behandelt.³⁷ Ungewöhnlich ist die Verwendung von Rouge bei der Caritas und bei allen Putti. Bei Lippen und Wangen liegt das nahe, dass aber auch die nackten Knie der Putti, ihre Brüste und Bauchnabel rot überpudert sind, verwundert. Der Restaurator beruft sich auf Vorgefundenes.



38

sich der 1999 zuständige Restaurator *Botho Mannewitz* so, dass er nach Entfernung einer hellbraunen Ölfarbenübermalung von wahrscheinlich 1861 ausreichend Hinweise auf die „vorhandene Originalfassung (Schwarz-Weiß-Gold auf sehr dünnem Kreidegrund)“ vorgefunden habe.

³⁷ Als Vergleichsbeispiele können das Altarretabel in St. Annen (1642), das dortige Epitaph Rode (1644) und auch das Epitaph Jügert in Schleswig (1654) zugezogen werden.

³⁸ Abbildung am Kapitelende: Gotfried Müller, Neues Compertament Büchlin, Braunschweig 1621, Blatt 13.

III.12. Schnitzwerk zur Umrahmung des spätgotischen Retabelschreins in der St. Anna-Kirche zu Tetenbüll (1654)

Nach St. Annen ist Tetenbüll der zweite Ort, in dessen Kirche zwei Werke aus derselben Werkstatt erhalten sind. Und allein wenn man das Epitaph Dresscher und die Umrahmung des alten Retabelschreins vergleicht, fällt die Zuschreibung beider Werke an einen Meister leicht. Doch dazu später mehr.

Es scheint, als habe jenes Epitaph, das Alexander Dresscher vielleicht im Sommer des Jahres 1654 in der Tetenbüller Kirche hat setzen lassen, viel Bewunderung ausgelöst. Jedenfalls muss bald danach die Entscheidung gefallen sein, demselben Bildschnitzer den Auftrag für eine „Verschönerung“ des Altars der Kirche zu geben. Diese Arbeit sollte zu Weihnachten desselben Jahres fertiggestellt sein.¹

III.12.1. Der Aufstellungsort

Der Saal der St.-Anna-Kirche in Tetenbüll ist am Ende des 15. Jahrhunderts zunächst ohne separierten Chorraum errichtet worden. Letzterer ist erst 1558 nach Osten angebaut worden. Schon 1651 musste der Chor erneuert werden und hat sein heutiges Erscheinungsbild bekommen.² Ein spitzbogiger Chorbogen öffnet sich über eine Breite von etwa 5,50 m. Der Altar steht 80 cm vor dem mittleren, nach Osten gerichteten Wandkompartiment des 5/8-Chorschlusses. In der südöstlichen und der südlichen Wandfläche gibt es je eine große Fensteröffnung. Beide haben eine farblose Rechteckverglasung, durch die der Chorraum vergleichsweise viel Tageslicht bekommt. Diese Form der Belichtung verleiht dem figürlichen und dem ornamentalen Schnitzwerk des Retabels große Plastizität.

III.12.2 Aufbau und Konstruktion

Der 133 cm hohe, 213 cm breite und 148 cm tiefe Mensablock ist aus Ziegeln aufgesetzt. Nahezu auf der hinteren Kante der Mensa steht das aus Hartholz geschnitzte spätgotische Retabel. Eine 56 cm hohe, 203 cm breite und 42 cm tiefe Predella trägt das eigentliche Retabel.³ Es besteht aus einem 175 cm x 130 cm großen Schrein mit

¹ Abb. III.12.1.

² Dehio 1994, S. 861 und Oberdiek 1939, S. 177f mit einer Sammlung weiterer Daten zur Baugeschichte der Kirche. Einen Grundriss der Kirche zeigt die Abbildung III.11.2.

³ Die Predella bildet einen quaderförmigen und heute leeren Hohlkörper, der an der Rückseite in der Mitte über ein Türchen zu öffnen ist. Hier war möglicherweise einmal Altargerät verwahrt worden.

einer Tiefe von 25 cm und zwei Seitenflügeln (175 cm x 66 cm x 14 cm). In den Abteilungen des Retabels gibt es fünf Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu, je zwei in den Flügeln (links Geißelung über Kreuztragung, rechts Dornenkrönung über Handwaschung des Pilatus) und eine volkreiche Kreuzigung im Zentrum. Alle Bilder sind aus relieffierten Figuren komponiert, vom flachen Hintergrundrelief bis zu stark hinterschnittenen, fast freistehenden Figuren im Vordergrund. An der Oberkante jedes Bildes hängt ein zarter Akanthusschleier. Der Schrein ist in allen Bildern und sichtbaren Rahmenbestandteilen gefasst.⁴ Dehio spricht von einem „*Schnitzaltar ... aus dem Umkreis von H. Brüggemann ...*“.⁵ Betrachtet man die gestaffelte Anordnung der Figuren, ihre Komposition zueinander oder auch ihre Körperhaltung und einzelne Identifizierungsmerkmale, erkennt man unschwer eine große Nähe des Tetenbüller Retabels zu dem allerdings holzsichtigen sogenannten Bordesholmer Altar des *Hans Brüggemann*, der 1521 fertiggestellt war und seit 1666 im Dom zu Schleswig steht.⁶ Das Retabel in Tetenbüll stammt nach einer heute verlorenen Inschrift unterhalb des Mittelschreins aus dem Jahr 1523. Dieses Datum nennt der Chronist *Helmuth Johann Susemihl*.⁷ Leere Dübellöcher auf den oberen Rahmenbrettern von Mittelteil und Seitenflügeln deuten darauf hin, dass das Retabel ursprünglich von Kammwerk o. Ä. geschmückt gewesen sein könnte.⁸ Jedenfalls ist rund 120 Jahre nach der Entstehung des Altarschreins der Wunsch nach einem zierenden Rahmen dafür realisiert worden. Und hier kommt der Name Nicolaus Heimen ins Spiel; manches deutet darauf hin, dass die vorgenommenen Ergänzungen aus derselben Werkstatt stammen wie das Epitaph Drescher.⁹ Dabei muss es eine besondere Herausforderung für den Schnitzer gewesen sein, dem spätgotischen Kern ein schmückendes Gewand im Stil der neuen

⁴Von 1747 bis 1771 ist ein *Helmuth Johann Susemihl* zunächst als *Diaconus* und ab 1753 als Pastor in Tetenbüll tätig gewesen. Der hat sich auch als Chronist hervorgetan und erwähnt kurz eine rückwertige Malerei auf den Retabelflügeln: „*Hinten darauf findet sich eine Schilderung der Geburt Christi*“. Botho Mannewitz, der bisher letzte Restaurator des Retabels in Tetenbüll, hat seinem Bericht von 1982 als *Anlage 2* eine Kopie der undatierten Susemihl-Handschrift angehängt, aus der hier zitiert wird. (Der vollständige Restaurierungsbericht ist beim Landesamt für Denkmalpflege in Kiel einsehbar.)

⁵ Dehio 1994, S. 861.

⁶Siehe auch Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 190, die vornehmlich auf die Vergleichbarkeit der Retabelrahmung und des Epitaphs Drescher verweist.

⁷ Susemihl weiß auch von Beischriften unter den fünf Retabelbildern in „*Mönchen Schrift*“, die heute verloren sind: linker Flügel oben „DE GEISSELINGE GADES“, unter „DE DREGHINGE DES CRUCES GADES“, rechter Flügel oben „DE CRONINGE GADES“, unten „DE VERORDELINGE GADES“ (Die Szene zeigt Pontius Pilatus, wie er sich zum Zeichen seiner Unschuld die Hände wäscht. Mt 27, 24.). Unter der Kreuzigungsszene hatte die Datierung gestanden „ANNO DOMINI MDXXIII“.

⁸ Einen solchen in der Spätgotik gebräuchlichen oberen Abschluss finden wir z.B. auf dem etwas älteren Retabel in der Kirche von Hattstedt. (Abb. III.12.2.)

⁹ A.-D. Ketelsen-Volkhardt 1989, S.190 hat auf diese Nähe aufmerksam gemacht und zieht zum Vergleich das Retabel in Struxdorf bei.

Zeit umzulegen, ohne dabei den Kern in seinem künstlerischen Rang und theologischen Anliegen zu beschädigen.

Im 17. Jahrhundert war das Bedürfnis nach einem wandelbaren Altarbild mit einer Werktags- und einer Festtagsseite mehr und mehr verloren gegangen. Der Altaraufsatz wurde zu einer jederzeit offenen Schauwand. Folgerichtig wird Nicolaus Heimen einen entsprechenden Auftrag bekommen haben. Die Flügel sollten in aufgeklappter Stellung fixiert werden und deren kahle Ränder mit ornamentalen Anschwüngen modifiziert werden. Die obere Retabelkante sollte einen dem Zeitgeschmack entsprechenden Aufsatz bekommen.

Als Basis der Anschwünge hat man zwei mächtige Hartholzbohlen genommen, die bis zu 42 cm breit und bis 6 cm dick sind. Damit waren selbst größere Ornamenttiefen möglich geworden.¹⁰ Über dem Mittelschrein hat Heimen einen prächtigen Aufsatz aus einer Inschriftenkartusche und mit einer bekrönenden Christusfigur sowie mehrere Engel oberhalb der Seitenflügel installiert. Gleichwohl wird die inhaltliche Geschlossenheit der fünf spätgotischen Passionsszenen, die durch die strenge Ordnung ihrer „Guckkästen“ unterstützt wird, nicht angetastet. Gleichzeitig verweist die Struktur des Aufsatzes in eine höhere Sphäre und die bekrönende Christusfigur auf eine weiterführende theologische Ebene.

III.12.3. Stifter und Datierung

In der querovalen Kartusche über der Golgatha-Szene stehen zunächst zwei Bibelverse.¹¹ Zuoberst, auf engem Raum einer halsartigen Ausstülpung des oberen Kartuschenrandes, lesen wir mit kleinen, zusammengedrängten Lettern und für den Kirchenbesucher kaum noch ohne Hilfsmittel zu entziffern: *Wir werden alle für dem Richterstuhl Christi dargestellt werden. Röm. 14 v 10.* Darunter, die ganze Breite des Schildes nutzend und in entsprechend großer Fraktur, steht der als *Hymnus angelicus* bekannte Text aus Lukas 2, 14: *Ehre / sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden / und an den Menschen ein Wohlgefallen!*¹² Der dritte Text darunter, wieder mit kleineren und enger gesetzten Buchstaben, gibt einen Hinweis auf den Stifter und eine Datierung: *dieses gab / zur Ehre GOTTES und des Altars Zierde / Hinrich Dresscher Anno 1654 den*

¹⁰ Bei anderen Werken Heimens ist für weiter vorspringendes Ornament ein passendes Holz aufgelegt worden.

¹¹ Abb. III.12.3.

¹² In der heutigen Fassung der Lutherbibel heißt es: ... *und Frieden auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.*

20 Decemb. / Die Verzierung erneuert im Jahr 1797.¹³ Es erscheint allerdings wahrscheinlich, dass wir hiermit nicht den ursprünglichen Text vor Augen haben; hatte doch jener Pastor und Chronist *Susemihl* Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Stelle des *Hymnus angelicus* vier andere Bibelstellen vorgefunden.¹⁴ Er zitiert den letzten Satz des Kartuschentextes weitgehend so, wie er heute zu lesen ist; nur die Jahreszahl nach dem Namen des Stifters fehlt bei ihm. Denkbar ist, dass der Chronist die Datumsangabe in seinem Bericht schlicht vergessen hat.¹⁵

Stifter des Projekts ist demnach ein Hinrich Dresscher gewesen. Leider wissen wir nur wenig über ihn. Vor allem ist seine familiäre Beziehung zu Alexander Dresscher unbekannt. Hinrich scheint jedoch gut situiert gewesen zu sein. Mehrfach ist er in Tetenbüll Gevatter gewesen.¹⁶ Außerdem ist eines der dreißig Bildfelder zum Alten Testament, die ebenfalls 1654 an der Nordempore in der Kirche angebracht worden sind, wohl von seiner Familie finanziert worden.

Auffällig ist, dass wir für den Retabelrahmen wie auch für das Epitaph Dresscher mit 1654 dieselbe Datierung haben. Möglicherweise hat Heimens Arbeit für Alexander Dresscher zu einem Folgeauftrag geführt, und wenn das Epitaph schon in der ersten Jahreshälfte gesetzt worden wäre, könnte die Arbeit am Retabel kurz vor Weihnachten desselben Jahres fertiggestellt gewesen sein. Damit wäre die Datierung, wie sie uns heute in der Rahmenkartusche begegnet, wahrscheinlich.

III.12.4. Die Skulpturen

Es wird die Vereinbarung zwischen Heimen und seinen Auftraggebern gewesen sein, dass an der theologischen Ausrichtung des Retabels in seiner vorreformatorischen Prägung nichts verändert werden dürfe. Heimen hatte also weitgehend auf sein übliches Skulpturen-Programm mit Mose und Johannes Bapt. sowie den vier Evange-

¹³ Im Restaurierungsbericht von 1982 heißt es auf Seite 7: ... *Die Schrift ... kann insgesamt erst 1797 geschrieben worden sein. Reste des älteren Schriftgrundes wurden nicht gefunden.*

¹⁴ Folgende Textstellen zitiert Susemihl:

Du theuer erkaufte Mensch 1.Cor. 6 v. 20

Was du thust so bedenke das Ende Sirach 7 v. 40

Fürchte Gott und halte sein Gebot ... [Pred.] 12, 13

Und lasse seyn Wort die rechte Lehre und Heiligkeit die Zierde deines Hauses seyn Psalm 93 v. 5

¹⁵ Jedenfalls äußert sich dieser nicht gerade lobend über die dem Schrein später beigegebene Rahmung: „*Die oberste Zierathen sind zu neuerer Zeit verfertigt worden und die Bildhauer Arbeit nebst der Mahlerey bey weitem nicht dem Vorhergehenden gleich.*“ (Susemihl S. 9a)

¹⁶ Die letzte bekannte Gevatterschaft war 1661. Wie lange Hinrich Dresscher danach noch in Tetenbüll gelebt hat, liegt im Dunkeln. Diese Informationen hat freundlicherweise Frau I. Kraft (I.Kraft-Josenturm@t-online.de) zur Verfügung gestellt. Sie gilt als ausgesprochen kompetent in Fragen Eiderstedter Genealogie.

listen verzichten müssen. Die streng orthogonale Struktur des vorhandenen Schreins sollte jedoch überwunden werden. Unter Heimens Regie bekam das Retabel die Silhouette einer lockeren Flamme mit flackernden Rändern und einer Bekrönungsfigur als Kulminationspunkt. Das ist hier der über dunkel drohendem Gewölk auf dem Regenbogen thronende Christus.¹⁷ Arme und Oberkörper der Figur sind unbekleidet. Ein den Rücken herabgleitendes Tuch ist faltenreich um die Hüften geschlungen, so dass es auch die Beine teilweise bedeckt. Das im Nacken bis auf die Schultern fallende Haar rahmt ein rundes Gesicht mit auffällig hoher Stirn und gestutztem Bart. Seine rechte Hand hat er in Siegerpose erhoben, während seine Linke nicht so eindeutig zu verstehen ist.¹⁸ Der Regenbogen ist im Alten Testament Zeichen von Kraft und Stärke. Er ist aber auch das Zeichen für Gottes Bund mit den aus der Sintflut geretteten Menschen (1 Mo 9,13). Aus dieser Ambivalenz als Zeichen des Zorns wie auch der Gnade ist der Regenbogen zum Thron des Weltenrichters geworden.¹⁹

Dafür hat er auf dem oberen Deckbrett der beiden Retabelflügel auf separaten Ornamentstücken je einen großen Engel positioniert.²⁰ Von den Zehen bis zu ihren Flügelspitzen sind sie beachtliche 63 cm groß und als rückseitig ausgehöhlte Frontalskulpturen gearbeitet. Wir erkennen zwei jugendliche Figuren, die ihre Körper nur unvollständig mit einem faltenreichen Tuch bedecken. Oberkörper, Arme und ein Fuß sind nackt. Mit dem einen Bein knien sie auf ihrer Plinthe. Den anderen Fuß haben sie mit angewinkeltem Knie auf der Vorderkante der Plinthe aufgestützt. Diese Demutshaltung scheint dem Geschehen auf Golgatha geschuldet. Dazu deuten die ernsten Gesichter und die predigende Geste ihrer Hände ebenfalls auf das Bild der Kreuzigung hin und gleichzeitig auf die Bibelzitate in der Schriftkartusche. Mit dem leicht vorgebeugten Oberkörper scheinen sie Kontakt mit dem Kirchenbesucher zu suchen. Zwei ähnlich gestaltete Engelsfiguren gibt es im Aufsatz des Epitaphs Jugert in Schleswig. Wie dort entsprechen die beiden Tetenbüller Engel mehr dem Typus von Heranwachsenden.²¹ Sie sind nicht die verspielt auftretenden Putti, sondern als die Sprecher Gottes zu verstehen, die dessen Botschaft übermitteln.

¹⁷ Abb. III.12.4.

¹⁸ Wir erwarten die rechte Hand als eine segnende, vielleicht hat sie ursprünglich auch die Siegesfahne, das Symbol des Agnus Dei, des Bezwingers des Todes gehalten. Andererseits kennen wir den Regenbogen auch als Thron des Weltenrichters, dessen linke Hand die verdammende ist. Es ist zu bedenken, dass die Authentizität dieser Figur hier nicht überprüft werden konnte. Vor allem derart exponierte Gliedmaßen wie ausgestreckte Arme und Hände einer hölzernen Skulptur sind vielfach ergänzt oder ganz ersetzt worden.

¹⁹ Siehe dazu die Abbildungen III.8.10. (Hans Baldung Grien) und III.8.11. (Hans Memling)

²⁰ Abb. III.12.5.

²¹ Siehe Abb. III.7.6.

Hier zeigt sich das vielfach nur wenig variierte Kompositionsprinzip für Heimens Werke aus den 1650er Jahren. Auch am Epitaph Dresscher finden sich diese beiden Engel, wenngleich etwas nach unten auf die Höhe des Zentralgemäldes verschoben.²² Zu dieser Ansicht gehört das zweite Engelpaar, dieses deutlich in Kleinkindgestalt. Auf den Enden eines vertikalen Flacheisens gehalten wirken die Putti neben dem ornamentalen Aufbau zur Bekrönungsfigur wie fliegend. Sie sind mit 35 cm Höhe deutlich kleiner und ebenfalls frontansichtig gestaltet. Wie bei den beiden größeren Engeln sind auch die kleineren auffällig symmetrisch gearbeitet. Bis auf ein gebauschtes Lendentuch sind beide nackt. Die kleinkindhaften Körperproportionen und ihre geradezu übermütigen Bewegungen weisen sie trotz ihrer vergleichsweise kräftigen Flügel als Putti aus, deren einzige Aufgabe es ist, die Aufmerksamkeit auf den Christus zu lenken und ihm zuzujubeln.

Wieder zeigt sich die konzeptionelle Nähe dieses Schnitzwerks zum Epitaph Dresscher. Auch dort gibt es die beiden der Bekrönungsfigur zujubelnden Putti.

Damit stehen die vier Skulpturen Heimens in kontextuellem Zusammenhang mit der Kernaussage des gotischen Schreins. Das Leben und Sterben des Menschen Jesus führt zu Christus, dem Salvator (oder Weltenrichter?).

Schließlich seien noch die für Heimens Arbeiten so typischen Puttenköpfe im Ornament erwähnt. Davon gibt es in diesem Fall drei. Zwei flankieren die Predella.²³ Sie treten als Hochreliefs aus dem sie umgebenden Ornament markant hervor und scheinen ihren Blick auf die Inschriften neben sich gerichtet zu haben.²⁴ Durchbrechungen seitlich der Puttenköpfe steigern zusätzlich deren Plastizität. Die sorgsam geglätteten, pausbäckigen Gesichter mit den zierlichen Nasen und den wenig geöffneten Mündern, wie Kleinkinder sie haben, lassen keine Spuren eines Schnitzmessers erkennen. Dichtgelocktes Kraushaar über der hohen Stirn rahmt die Gesichter ein. Über die Federn der kleinen Flügel scheinen die Putti mit dem umgebenden Ornament verwachsen. Denkt man sich das etwas üppige Wangenrouge weg, ähneln sie

²² Das gleiche Prinzip wird uns beim Retabel in Struxdorf (1655/56) begegnen. (Abschnitte III.14.)

²³ Diese besteht aus zwei schmal-rechteckigen Schriftbändern, auf die sich der Retabelschrein stützt. Zuerst steht in Fraktur mit goldenen Lettern: *Der Mensch prüfe aber sich selbst, und also esse er von diesem Brot und trinke aus diesem Kelch*. Während der Text der oberen Schrifttafel auch von Susemihl zitiert wird, gibt es bezüglich des darunter stehenden Differenzen. Bei der letzten Restaurierung (1982) ist aufgedeckt worden: „*Daran haben wir erkannt die Liebe, daß er sein Leben für uns gelassen hat und wir sollen auch das Leben für die Brüder lassen.*“ Mehr als 200 Jahre vorher hat Susemihl an dieser Stelle „*die Worte der Einsetzung*“ überliefert: „*Unser Herr Jesus ...*“ (wahrscheinlich weiter wie 1. Kor. 11, 23-25).

²⁴ Abb. III.12.6.

jenen Engelsgesichtern, die wir in den ornamentalen Anschwüngen neben den Figuren von Mose und Johannes dem Täufer im Retabel von St. Annen gesehen haben.²⁵

Ein dritter Puttenkopf steckt oberhalb der Textkartusche im Ornament. Beim Epitaph Dresscher ist es jener Kopf, der sich wie der mythologische Atlas unter der ihm aufgetragenen Last beugt. Hier hat er den Blick frei nach vorne gerichtet, obwohl auch er in den Aufbau der Bekrönung fest eingespannt ist. Vielleicht soll er einen aufmerksam machen auf das, was unter ihm, fast wie in einer Sprechblase, geschrieben steht.

III.12.5. Das Ornament

In diesem Fall soll nur jenes Ornament betrachtet werden, das Heimen 1654 dem gotischen Schrein beigegeben hat. Der Schnitzer hatte formal ein Gegengewicht zu entwickeln zu der orthogonalen Strenge der fünf „Guckkästen“ mit den Schabracken aus duftigem Rankengeflecht, mit ihrem Figurenreichtum und der streng gegliederten narrativen Vielfalt. An den Außenkanten links und rechts des vorgefundenen Retabels hat der Schnitzer auf figürlichen Schmuck verzichtet.²⁶ Dafür ist das Ornament auffallend kraftvoll. Das wird durch die seitlich den Retabelflügeln angesetzten Eichenbohlen möglich, die mit 6 cm auffallend dick sind. Auf dieses Basisholz sind an verschiedenen Stellen zusätzlich Brettstücke aufgelegt, wodurch eine Ornamenttiefe von 6 bis 8 cm und raumgreifende Vorwölbungen erreicht werden konnten. Wie aus einem brodelnden Kraftzentrum drängt von unten knorpeliges Ohrmuschelwerk in breiig wirkender Masse heraus, streckt sich, von Perlschnüren begleitet, zu keuligen Schweifen und langgezogenen S- und C-Schwüngen empor und schmiegt sich den Retabelflügeln an, bevor es züngelnd deren oberen Rand erreicht.

Dabei bleibt die ornamentale Formensprache Heimens unverkennbar. Allerdings sind die einzelnen Elemente und ihr Zusammenspiel voluminöser geworden. Insgesamt scheint das Ornament in diesem Bereich durch den Kontrast zu der kleinteiligen gotischen Passionsschilderung in ihrer rechtwinkligen Begrenztheit noch an Wucht gewonnen zu haben.

Für den Aufsatz hat der Schnitzer einen anderen Weg gewählt. Der streng rechtwinkligen Form des spätgotischen Schreins setzt er eine luftige, himmlisch durchlichtete Dreieckskonstruktion auf, die im Wesentlichen von den fünf Skulpturen

²⁵ Siehe Abb. III.5.26.

²⁶ Abb. III.12.7.

gebildet wird und die auf die Bekrönungsfigur verweist.²⁷ Das Ornament in diesem Bereich hält sich mit seinen Fußpunkten an die Deckbretter des Mittelschreins und der Seitenflügel des Retabels. Auf Letzteren gibt es je eine lockere Ballung von Ohrmuschelwerk. Die sich daraus streckenden Zungen finden sich ähnlich auch beim Epitaph Dresscher. Auf diesen „Wolken“ hat je ein Götterbote seinen Kanzelplatz gefunden.

Oberhalb des Golgathabildes dominiert zunächst die Knorpelwerkskartusche aus fadenförmigen, mehrläufig geführten C-Schwüngen und Perlenbögen, zusammengehalten von Volutenspannen und eingestreutem Ohrmuschelwerk. Seitwärts springen einzelne Ornamentbüschel wie ein Paar Ohren heraus, wieder in Anlehnung an das Epitaph Dresscher. Für den oberen Zusammenschluss der Kartusche sorgt der bereits erwähnte Puttenkopf, der links und rechts von Ohrmuschelwerk begleitet wird. Vom Scheitel dieses Putto führt eine direkte Perlenspur zur Konsole für die Bekrönungsfigur hinauf. Selbst in einer Höhe von rd. 5,50 m sind kleinste Ornamentstrukturen und ihre Spiegelung noch akkurat ausgearbeitet.

III.12.6. Die Polychromie

Ohne dass besondere Farbuntersuchungen vorgenommen worden seien, kann man davon ausgehen, dass der spätgotische Passionsschrein von 1523 von Anfang an farbig gefasst gewesen ist. Jedenfalls sind bei den durchgeführten Arbeiten entsprechende Farbreste aufgetaucht.²⁸ Zur Fassung der figürlichen und ornamentalen Rahmung des Schreins von 1654 durch Nicolaus Heimen heißt es in dem Bericht: *Von der Fassung 1654 sind nur zwei kleine Belegstücke gefunden und erhalten: ein Stück rote Lüsterfassung am Christumantel, und am Predella-Engel rechts ... ein Kreidegrundrest mit Polimentgold unter dem Kreidegrund 1797.* Dieses Datum ist auch auf der Schrifttafel im Retabelaufsatz vermerkt. Der Tetenbüller Pastor Harder zitiert 1895 aus den Kirchenrechnungen:

*... im Jahr 1797 [ist] der Altar durch einen kunstfertigen Mann in Tetenbüll, namens Carstens, für 100 Reichsthaler ... repariert, und zwar sind nach seiner Anweisung die defekten Stücke durch den Tischler verbessert und sodann ist alles genau nach dem Vorbild der früheren Bemalung neu bemalt worden.*²⁹

²⁷ Abb. III.12.8.

²⁸ Restaurierungsbericht von 1982 beim Landesamt für Denkmalpflege S.-H. in Kiel.

²⁹ Zitiert aus Anl. 3 des o.a. Restaurierungsberichts.

Danach ist 1797 die erste große Restaurierung des Retabels durchgeführt worden. Botho Mannewitz hat jedenfalls *eine totale Kreidegrund-Neufassung von 1797* festgestellt und auf diese „Zweitfassung“ restauriert.³⁰

Das Ornament der Rahmung entspricht hinsichtlich seiner Polychromie mit dem schwarzen Grund und der Vergoldung der Höhen dem, was auch für andere Werke Heimens typisch ist. Allerdings sind wegen der teilweise recht großen, raumgreifenden und dabei mehrfach wulstigen Ornamenteile, vor allem bei den seitlichen Anschwüngen, häufig auch keine scharfen Grate mehr vorhanden; das hat zu einer in Teilen großflächigen Vergoldung geführt. Einzelne Ornamentflächen strahlen in kräftigem Rot. Während am Epitaph Dresscher so gut wie kein Rot im Ornament auftaucht, scheinen in der Rahmung des Retabels geradezu Markierungen gesetzt worden zu sein, indem ein leuchtendes Karminrot neben dem Gold an die Stelle von Schwarz getreten ist.³¹ Schließlich sollen die Engelfiguren beim Stichwort Polychromie noch einmal in den Blick genommen werden. Da sind einmal deren Flügel, bei denen neben Weiß und Gold umfangreich lasierend Rot und Blau aufgetragen worden ist. Auffällig sind schließlich der hohe Anteil von Rot beim Inkarnat der Engel sowie die Zeichnung bei Brauen, Augen und Mündern.³² Wenn wir auch über die ursprüngliche farbliche Gestaltung dieses Heimen-Werks nicht viel wissen, erscheint eine gewisse Buntheit wahrscheinlich; immerhin war der Rahmen für ein farbsensitives Schnitzwerk bestimmt. Und schließlich kann man vermuten, dass bei der Restaurierung von 1798 die Polychromie dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend gewichtet worden ist.



³⁰ Mannewitz: Vermerk zur Restaurierung S. 1.

³¹ Beide Werke sind 1654 in derselben Werkstatt entstanden und zuletzt von demselben Restaurator behandelt worden. Auch bei anderen Werken Heimens ist Rot, meist als Lüsterfarbe, auffällig zurückhaltend benutzt worden.

³² Abb. III.12.6.

³³ Am Kapitelende Blatt 4 (Ausschnitt) aus Gottfried Müller, Neves Compertament Buchlin, Braunschweig 1610.

III.13. Vier Wiegen (zw. 1650 und 1655)

III.13.1. Entstehungsgeschichtlicher Hintergrund

Aus der Ehe von Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf mit Marie Elisabeth, Tochter des Kurfürsten Georg I. von Sachsen, sind 16 Kinder hervorgegangen, 8 Söhne und 8 Töchter.¹ Für die Thematik dieses Abschnitts sind die vier Schwestern am Anfang der Geschwisterreihe von Belang:

1. Sophie Auguste (1630-1680),
heiratet 1649 Fst. Johann VI. v. Anhalt-Zerbst.
2. Magdalena Sybilla (1631-1719)
heiratet 1654 Hz. Gustav Adolf v. Mecklenburg-Güstrow.
3. Marie Elisabeth (1634-1665)
heiratet 1650 Ldgf. Ludwig VI. v. Hessen-Darmstadt.
4. Hedwig Eleonore (1636-1715)
heiratet 1654 Kg. Karl X. Gustav v. Schweden.²

Es war in jener Zeit durchaus üblich, dass ein Fürst seine weiblichen Nachkommen durch geschickte Heiratspolitik nicht nur gut versorgte, sondern gleichzeitig den herrschaftlichen Einflussbereich für sich selbst und seine Nachfolger zu sichern suchte. Dass auch der Herzog von Schleswig-Holstein-Gottorf solches im Auge hatte, zeigt vor allem die Verheiratung seiner vierten Tochter mit dem König von Schweden.³ Die Hochzeiten seiner Töchter sind für Herzog Friedrich III. auch eine Demonstration der Stärke sowie der Kunstsinnigkeit des Hauses Gottorf gewesen. Einen Eindruck von der pompösen Prachtentfaltung aus Anlass einer solchen Hochzeit vermittelt der Bericht des zeitgenössischen Chronisten *Johann Georgius Schlederus* aus dem Jahr 1663.⁴ Zu dieser Hochzeit hat, wie zu den anderen drei Gottorfer Hochzeiten auch, nicht der Bräutigam, sondern Friedrich III. selbst für den

¹ Erst der zehnte Nachkomme, der 1641 geborene Christian Albrecht (gest. 1695), konnte 1659 das Erbe seines Vaters antreten, nachdem seine vier älteren Brüder noch während der Regierungszeit des Vaters gestorben waren. Nennenswerte Bedeutung für die Geschichte des Herzogtums erlangte Christian Adolf durch die Gründung der Universität zu Kiel im Jahr 1665.

² Siehe dazu NDB 1961, Bd. 5, S. 583f, auch Stammtafeln des Gottorfer Herzogshauses bei Spielmann 1997, Bd. I. S. 18.

³ Ob Herzog Friedrich III. die Unannehmlichkeiten im Zuge der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Dänemark und Schweden in den Jahren 1657-61 und mögliche Hilfe durch die Schweden erahnt hatte, kann allerdings nur spekuliert werden.

⁴ Schlederus: *Theatrii Europaei oder Historische Beschreibung der denkwürdigsten Geschichten vom Jahre 1647 biß 1651, exclusivè, Sechster und letzter Theil* [Bd. 6] Franckfurt am Mayn 1663 berichtet über die Hochzeit der Marie Elisabeth mit dem Landgrafen Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt. Daraus zitiert Behling 1990, S. 198. Dort auch weitere Literaturangaben.

üblichen Brautwagen gesorgt. So hatte der Eckernförder Bildschnitzer *Hans Gudewerdt d. Jüngere* (etwa 1600-1671) die Aufträge bekommen, zu den Hochzeiten der Herzogstöchter diese Brautwagen teilweise zu gestalten und mit Schnitzereien zu dekorieren. In einer solchen Prachtkarosse reisend wurde die Braut nach den Feierlichkeiten aus ihrem Elternhaus in prächtigem Festzug in ihr neues Zuhause geleitet.

Friedrich ging noch einen Schritt weiter, indem er den jungen Paaren bald nach ihrer Hochzeit je eine prunkvolle Wiege für die zu erwartende Nachkommenschaft zum Geschenk machte. Arbeiten an diesen vier Wiegen sind nach und nach auch an Nicolaus Heimen vergeben worden. Heute existiert nur noch jene, die 1655 von Gottorf an das schwedische Königshaus gesandt worden ist.⁵

III.13.2. Datierung und Provenienz

Der schwedische König Karl X. Gustav hatte 1654 Hedwig Eleonore von Schleswig-Holstein-Gottorf geheiratet. Das einzige Kind des Königspaares war der Thronfolger und spätere Karl XI. Zu dessen Taufe am 9. Dezember 1655 hatte Herzog Friedrich III. seiner Tochter jene Prunkwiege geschenkt. Üblicherweise wird dieses Stück heute in der Leibbrüstkammer des schwedischen Schlosses in Stockholm ausgestellt.⁶ Nach der ersten Benutzung im Jahr 1655 ist die Wiege wiederholt anlässlich der Taufzeremonien für schwedische Thronfolger aus dem Museum geholt worden.⁷

In den Gottorfer Rentekammerrechnungen heißt es unter der Rubrik „*Bezahlung der Handtwercker*“ im Jahr 1655:

*Niclars Heimen, Bildthawernn, für gefertigte
arbeit an zwey wiegen, so nach Schweden undt
Mecklenburgh geschicket wordenn, besage des
unterschiedenen Zettels unndt der Qui-
tung No [leer] entrichtet36 [Reichstaler]⁸*

⁵ Siehe Abb. III.13.1.

⁶ Inv. Nr. 17638 (4159)

⁷ In den Veröffentlichungen des Museums sind u.a. die Taufen von Karl XII. (1682), die von Gustav IV. Adolf (1778) und die des heutigen Königs Carl XVI. Gustav (1946) genannt. Zuletzt ist die Taufe von Prinzessin Estelle am 22.05.2012, also der Tochter von Kronprinzessin Victoria und damit der Zweiten auf der Liste der Thronfolger, auch in Deutschland durch die Presse gegangen. (Süddeutsche Zeitung, 23.05.2012)

⁸ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr.2316. Das vergleichsweise niedrige Entgelt an Heimen wie auch die Formulierung des Kämmerers (... *gefertigte arbeit an zwey Wiegen* ...) deuten darauf hin, dass auch andere Handwerker an den Möbeln gearbeitet haben. Denkbar ist, dass Heimen (der Bildhauer) vorwiegend für die Schnitzarbeiten verantwortlich gewesen war und dass mit den Grundarbeiten wie z. B. dem Zuschneiden und Zusammenfügen eines

Damit ist nicht nur Heimens Mitwirkung an der Stockholmer Wiege, sondern auch an der für Mecklenburg-Güstrow gesichert. Das ist der einzige Hinweis auf die Mecklenburger Wiege. Das Werk selbst ist verschollen. Die Verwaltung der Schlösser Schwerin und Güstrow weist auf langjährige Fremdnutzung und damit verbundene Inventarverluste hin.⁹

Eine ähnliche Antwort kommt aus Dessau (Anhalt-Zerbst); darin ist von Kriegsverlusten die Rede.¹⁰ Karl Stork hat die Wiege offenbar noch gekannt. Jedenfalls bringt er ein Foto der Dessauer Schlossverwaltung bei, das eine Ansicht der Wiegenkörper-Rückwand zeigt.¹¹ Stork urteilt über die Wiege, dass aus seiner Sicht „an der Urheberschaft unseres Meisters [Heimens] nicht gezweifelt“ werden könne.¹²

Über jene Wiege, die 1652 an das Herrscherhaus Hessen-Darmstadt geliefert wurde, existiert wieder ein Eintrag im Rechnungsbuch der herzoglichen Rentekammer; unter „Außgaben zu Gottorff im Augusto“ erfährt man:

*Vermöge beyverwahrten subscirbirten Zettels
undt der quitung no [leer] Niclars Heim, Bildthawern,
für eine geschnitzte wiege, so nach Darmstadt
geschickt werden soll, entrichtet15 [Reichstaler]*

Damit können drei der vier Wiegen als datiert und für Heimen gesichert angesehen werden. Es gibt erfreulicherweise auch wieder ein Foto der Wiege, so dass wir einen

Wiegenkastens ein gewöhnlicher Tischler (Schnittker) und für die Anfertigung der zum Aufhängen der Wiegen erforderlichen Metallkonstruktionen ein Schmied beauftragt worden war. Sicher ist, dass am Ende der Staffierer das Bild des Werkstücks bestimmt hat.

⁹ Als es 1695 nach dem Tod des Herzogs Gustav Adolf von Mecklenburg-Güstrow keinen männlichen Erben dieser herzoglichen Linie mehr gab, war deren Besitz an Mecklenburg-Schwerin gefallen; das Güstrower Schloss wurde zur kaum noch genutzten Nebenresidenz und begann zu verfallen. Bis Ende des 18. Jahrhunderts wurden mehrere Bauteile wegen Baufälligkeit abgerissen. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die verbliebenen Gebäude als Lazarett für napoleonische Soldaten genutzt. Schließlich diente der Komplex bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als Landesarbeitshaus und danach u.a. als Flüchtlingsunterkunft. 1963 sind umfangreiche Maßnahmen zur Restaurierung des Schlosses eingeleitet worden, die zu seinem heutigen Erscheinungsbild geführt haben. Im Zuge der vielfältigen Fremdnutzung sind die meisten Ausstattungsstücke des Schlosses verloren gegangen.

Die Leiterin von Schloss Güstrow, Frau Dr. Regina Erbenraut, schreibt: „... ist uns nichts über die Wiegenlieferung oder ein solches Stück bekannt. ...“. Dafür herzlichen Dank.

¹⁰ „Die Stadt Dessau ist im Zweiten Weltkrieg zu über 80% zerstört worden. ... Auch im Landesarchiv Sachsen-Anhalt fehlen leider viele Aktenbestände, die das Anhalt-Zerbster Hausarchiv und die Nachlassinventare betreffen.“ schreibt Frau Karin Weigt M.A. vom Museum für Stadtgeschichte Dessau, der für ihre bereitwillige Auskunft hier ausdrücklich gedankt wird.

¹¹ Abb. III.13.2.

¹² Stork 1937, S. 303.

recht guten Eindruck von dem Werk bekommen.¹³ Allerdings muss auch dies Darmstedter repräsentative Möbelstück als im Krieg verloren eingestuft werden.¹⁴

III.13.3. Zur Konstruktion der Wiegen

Alle vier Wiegen sind nach demselben Prinzip aufgebaut, vermutlich liegt allen derselbe Entwurf bzw. Plan zugrunde. Sie sind aus Holz gearbeitet und bestehen aus zwei Konstruktionsteilen, zum einen dem eigentlichen Wiegenkörper mit dem Bettkasten und den leicht geschwungenen Kufen an den Schmalseiten, die die erwünschte Schaukelbewegung ermöglichen.¹⁵ Der Bettkasten selbst ist 86 cm lang. Die Längsbretter sind rd. 30 cm hoch und oben leicht ausgestellt, so dass Kopf- und Fußbrett Trapezform haben. Diesen Bauteilen ist auf der Innenseite mittig je ein Bandeisen aufgesetzt, das am oberen Ende einen Ring trägt. Damit lässt sich der Wiegenkörper in eine Tragvorrichtung einhängen und kann so auch in einer Höhe von etwa 60 cm über dem Fußboden nicht nur in leichte Schwingungen gebracht werden, sondern der in der Wiege gelagerte Säugling war in dieser Position auch leichter zu versorgen. Das Bodenbrett des Wiegenkörpers ist lose eingelegt.

Die Standfläche jener Tragvorrichtung bildet eine rund 7 cm starke, glattkantige Bohle mit geschweiften Rändern. Dieses schwere Bauteil ist 148 cm lang und 59 cm breit und besteht aus mehreren miteinander verbundenen Hölzern. So war dem natürlichen Verziehen des Holzes durch Schwankungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit entgegengewirkt. Dieses Fußbrett ist heute ohne Schmuck und lediglich mit einem seidigen Lack gestrichen. Nach dem Inventarverzeichnis von 1691 war die Bohle ursprünglich mit rotem Samt bezogen.¹⁶ Die beiden Wangen, zwischen denen der Wiegenkörper eingehängt werden kann, stehen lotrecht nahe den Schmalseiten des Fußbretts. Sie sind 127,5 cm hoch. Jede Wange wird von einer im Grund dreieckigen, an der Außenseite zwischen Fußbrett und Wange gespannten Rückenstütze in ihrer Position gehalten. Eben unterhalb der Wangenkronen befinden sich die Haken zum Einhängen des Wiegenkörpers. Dieses Bauschema ist offensichtlich nicht von Heimen erdacht worden. Vielmehr wird er die Anregung aus einem Vorlagen-

¹³ Abb. III.13.3. aus Stork 1937, S. 298.

¹⁴ Vom Schlossmuseum in Darmstadt kam folgende Antwort: „... Wiege befindet sich nicht mehr in unserer Sammlung. Möglicherweise ... Kriegsverlust. ... Dokumente liegen hierzu nicht vor.“ schreibt Frau Alexa-Beatrice Christ M.A., der für ihre bereitwillige Auskunft hier ausdrücklich gedankt wird.

¹⁵ Da einzig die Stockholmer Wiege heute noch erhalten ist, muss sich die Beschreibung auf dieses Stück beschränken.

¹⁶ Alle wesentlichen Sachinformationen zu diesem Abschnitt stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus dem Internetauftritt des Museums „Livrustkammaren“ in Stockholm. livrustkammaren.se/en/explore/collections

buch, von denen in jener Zeit mehrere im Umlauf und von ausführenden Handwerkern hoch geschätzt gewesen sind, übernommen und nach Gutdünken variiert haben. So kann man z. B. in dem Entwurf von Friedrich Unteutsch aus „Neues Zieratenbuch ...“ manche Nähe hinsichtlich der Konstruktion wie auch Dekoration feststellen.¹⁷

III.13.4. Ornament, figürlicher Schmuck und Polychromie

Die Innenflächen des Wiegenkörpers sind verständlicherweise nicht skulptiert, sondern nur sorgsam geglättet und mit oxsenblutroter Farbe gestrichen; das Bodenbrett zeigt an seinen Rändern Reste schwarzer Farbe.¹⁸ Die Außenflächen des Bettkastens sind eher zurückhaltend dekoriert. Die oberen und unteren Längskanten ziert eine vergoldete Perlstableiste. Dazwischen gibt es auf vergoldetem Grund an den Längsseiten je drei und auf Kopf- und Fußteil je ein Bildfeld mit einem schwarz und rot skizzenhaft gezeichneten Engelkopf mit abwärts gekrümmten Stummelflügeln. Wieder sind es Perlstableisten, die diese Bildfelder, hier verspringend, umrahmen. Auf jeder Längsseite gibt es drei gedrechselte Knöpfe, die vermutlich zur Befestigung des Wiegenbandes gedient haben.¹⁹ An den Eckverbindungen der Wiegenbretter und in der Gestaltung der Kufen zeigt sich der anspruchsvolle Bildschnitzer. Vier armlose Engelhermen halten wie Bettpfosten Kopf- und Fußteil mit den Längsseiten der Wiege zusammen.²⁰ Ihre Köpfe und Schultern überragen die oberen Ecken der Wiege. Man mag dabei an Schutzengel denken, die den Täufling in alle Richtungen vor Bedrohung bewahren. Kopf und Oberkörper dieser Engel recken sich aus sehnensartig gedehnten Knorpelformen heraus, die ihren Ursprung in schuppigen Muschelvoluten in den Kufen der Wiege haben. Im Zentrum dieser Kufen blickt ein

¹⁷ Abb. III.13.4.

¹⁸ Wurde die Wiege im Rahmen einer Taufzeremonie benutzt, war ihr Inneres mit einem Seidenbrokat ausgekleidet, in den neben Gold- und Silberfäden diagonal florale Motive eingewebt sind. Der Rand wird von einer aus Gold- und Silberfäden geflochtenen Borte eingefasst, der in großer Zahl Quasten aus Gold- und Silberfäden angehängt sind. Die Rückseite dieser Auskleidung besteht aus einem pinkfarbenen Seidenrips mit Moiré-Effekt. Diese Textilien werden wie die Wiege in der Livrustkammaren in Stockholm verwahrt (Inv. Nr. 19491 ff). Weitere Details unter [www.kringla-sängomhänge till Karl XI:s dopvagg](http://www.kringla-sängomhänge.tillkarlxi.se/dopvagg) (aufgesucht am 24.09.2014).

¹⁹ Zum Stichwort „Wiegenband“ heißt es in *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854-1961*: „wiegen-band ist ein langer ... schmaler streiff, so über die wiege creutzweise gezogen wird, damit die kleinen kinder nicht heraus fallen können; man pflegt auch dasjenige das wiegenband zu nennen ..., womit die muhmen oder ammen die wiege hin und wieder ziehen.“ Amaranthes ergänzt in seinem 1751 erschienenen *Frauenzimmer-Lexikon*: „... vielleicht handelt es sich um einunddenselben gegenstand, wenn nämlich ein freies ende des sicherungsbandes als zugband benutzt wurde.“ (zitiert nach *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1971*. Online-Version vom 17.10.2014)

²⁰ Abb. III.13.5.

lächelndes Puttengesicht aus dem Dickicht des auffällig teigigen Knorpelornaments; in gleicher Weise sind die Innenseiten der Kufen bearbeitet.

Kopf- und Fußteil des Wiegenkastens sind je eine Art Giebelelement aufgesetzt, das an seinen Außenseiten mehrschichtig reliefiert ist. Vor wolkeförmigem Hintergrund lagern zwei Putti auf langgezogenen Ornamentschwüngen. Letztere bilden einerseits die Schenkel eines Giebeldreiecks, zum anderen erinnern sie an Hängematten, deren obere Ecke von den Putti hochgezogen werden, so dass in dem Winkel zwischen wulstigen Ornamentkringeln ein weiteres Puttengesicht auftaucht. Die vergoldete Dekoration der Giebelflächen ist auf deren Innenseiten nur an den oberen wolkeförmigen Rändern sehr flach aufgenommen.

Dieser Wiegenkörper konnte zwischen zwei Wangen eingehängt werden. In ihrer Silhouette erinnern diese an bauchige, langhalsige Flaschen mit einem wie eine Krone aufgesetzten Dreipass.²¹ Wenn der Bildschnitzer am Wiegenkörper eher vorsichtig und zurückhaltend mit dem Ornament verfahren ist, hat er die beiden Wangen einschließlich der nach außen angebrachten Stützen beidseitig dicht mit Knorpelwerk überzogen. Dort wo auf den Innenseiten der Wangen die Ornamentformen in ihrer gegenläufigen Bewegung aufeinandertreffen, fügen sie sich zu wulstigen Maskarone, wie sie gerade im Bereich der Möbelschreinerei in jener Zeit beliebt waren und wie wir sie immer wieder auch in den Werken Heimens antreffen.²² Wohl um dem Eindruck allzu großer Massigkeit der Wangenbohlen mit ihrer gedehnten Bauchigkeit voller teigig aufquellender Ornamente unter dem hochgestreckten Hals entgegen zu wirken, hat Heimen sie mit je zwei Durchbrechungen versehen: Im oberen Bereich des bauchigen Teils lässt eine mit ihrer Spitze nach oben weisende, große Herzform Durchblicke zu, und aus dem schmalen Hals der Wangen ist jeweils eine gestreckte Tropfenform heraus geschnitten. Rechts und links der Herzformen ziehen Engelsköpfe, die sich aus dem Knorpelornament zu drängen scheinen, den Blick an. Mit ihren prallen Pausbacken, der hohen Stirn und dem Lockenkranz darüber und ihren mit dem Ornament verschmelzenden Flügeln gehören sie zu den immer wiederkehrenden, markanten Elementen der Schnitzkunst Heimens. Daneben strecken sich die Ornamentschwünge begleitet von wie Blasen aufsteigenden Perlen durch den Hals der Wangen, bis sie sich schließlich in den Bäuchen der Dreipässe wieder ausbreiten und zu Maskarons verdichten können.

²¹ Abb. III.13.6.

²² Siehe dazu Abb. III.13.7. Das Titelblatt von „...Neues Zieratenbuch ...“ des Frankfurter „Stattschreiners“ Friedrich Unteutsch zeigt eine Fülle derartiger Maskarone.

Die Wange hinter dem Kopfende der Wiege trägt als besonderen, royalen Akzent zwei Putti, die zwischen sich eine vergoldete Königskrone mit sieben Bügeln über dem Kind in der Wiege halten.²³ Die beiden Putti werden von je einem runden hölzernen Stab über den seitlichen Dreipassegmenten gehalten. Obwohl diese Engel keine Flügel haben, wird hier ein Schwebезustand simuliert. Ihre Bekleidung besteht aus einem wehenden Schal, der den Schambereich bedeckt und dann um die Hüfte herum, den Rücken hinauf und schließlich durch die gegenüber liegende Ellbogenbeuge geführt ist, so dass die Enden der beiden Schals unterhalb der Krone aufeinander treffen. Die Greifhaltung der rechten, freien Hand des linken Putto zeigt, dass damit ursprünglich ein weiterer Gegenstand, vielleicht ein anderes Machtsymbol, präsentiert worden ist. Dem rechten Putto fehlen links Hand und Unterarm.

Spätestens bei der Betrachtung der beiden Puttenköpfe erscheint das Ensemble fremd im Werk Heimens. Besonders auffällig ist da die üppig gewellte Haarpracht mit der beachtlichen Tolle, die, fast schirmartig, weit in die Stirn geschwungen ist. Heimens Putti haben stattdessen ein deutlich rundes Gesicht mit hoher Stirn, die die obere Hälfte des Gesichts ausmacht. Die Haare sind durchweg als krause Locken gegeben, von denen höchstens mal eine einzelne Strähne in die Stirn fällt. Während die Puttengesichter bei Heimen vor allem in den Augenpartien mit Pinsel und Farbe gestaltet sind, tritt bei den Stockholmer Putten mehr das Werk des Schnitzers hervor. Die Abbildung III.13.9. zeigt einen Puttenkopf, der unübersehbar aus Heimens Werkstatt kommt.²⁴ Man darf annehmen, dass jene Putti mit der Krone später hinzugefügt worden sind.²⁵

Die Stockholmer und die Mecklenburger Wiege sind nachweislich durch den damaligen Gottorfer Hofmaler Johan Müller polychromiert worden.²⁶ Heute ist die Wiege in

²³ Abb. III.13.8.

²⁴ Ausschnitt mit einem Puttenkopf aus dem unteren Bereich der Fußend-Wange der Stockholmer Wiege. Foto: Livrustkammaren, Karl XI:s dopvagga, veröffentlicht am 25. Mai 2012. (<http://sv-se.facebook.com/livrustkammaren/>)

²⁵ Diese Vermutung hat 1937 bereits Karl Stork geäußert: „Die zwei die Krone haltenden Putten wurden vermutlich ihrer ganzen Art nach etwa 1680 hinzugefügt. Sie dürften Arbeiten des Bildhauers Burchard Precht sein, was auch von Freiherrn v. Cederström, dem Oberintendant der Königl. Leibrüstammer in Stockholm, vermutet wird.“ Stork 1937, Anm. 13. S. 301.

²⁶ Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr.2316:

Johans Müllern, Hoffmahlern, wegen verschiedener mit goldt und farben gezielter Bettstette, ... und derogleichen, so nach schweden unndt Mecklenburgh geschicket wordenn,250 [Reichstaler]

Die hohe Summe, die dem Hofmaler gezahlt worden ist, kann mit dem erheblichen Einsatz von Blattgold und teuren Farbpigmenten erklärt werden. Außerdem deutet die Notiz an, dass Müller noch andere Stücke bearbeitet haben könnte, die hier mit abgerechnet worden sind.

Stockholm, die wahrscheinlich parallel zur Mecklenburger entstanden ist,²⁷ nahezu total vergoldet. Die sonst bei Heimen wirkungsstarke Schwarzgrundigkeit ist nur noch partiell zur Betonung einiger Ornamenttiefen erhalten. Mit Ausnahme des Inneren des Wiegenkastens (s.o.) zeigt sich nur das Inkarnat der Putten gebrochen weiß mit wenig Grau und Ocker, vorsichtigem Rouge auf Lippen und Wangen, wässrig blauen Augen mit blassem Lid- und Brauenstrich. Das Rot der Innenflächen des Wiegenkastens ist punktuell in den Engelzeichnungen auf den Außenflächen der Wiege und in dünner Linie bei deren Umrandungen aufgenommen. Die Authentizität der heute vorgefundenen Farbigkeit sollte auch bei diesem Werk Heimens infrage gestellt sein. Zum Erscheinungsbild der ersten drei Wiegen kann nur noch wenig gesagt werden. Von der Mecklenburger Wiege gibt es keinerlei Beschreibung oder Abbildung. Die beiden in Darmstadt und Dessau hat Karl Stork 1937 noch gekannt, schreibt jedoch nur sehr knapp zu den beiden oben wiedergegebenen Fotos. Die Darmstädter Wiege ist demnach „ ... ganz vergoldet; Randlinien und Flächengrund sind schwarz; die plastischen Engelsköpfe sind in natürlichen Farben bemalt. Die Bodenlatte mit dickem Ölanstrich ist wohl neu; die Bemalung scheint das Stück zu stark zu bedecken.“²⁸ Zur anderen sagt er: „... In Dessau hat sich nur der Bettkörper erhalten, dessen Bemalung anscheinend am besten überliefert ist. ...In den Mittelfeldern der Längsseiten des Bettkörpers in Dessau befinden sich ... die Wappen des Fürstenpaares aufgemalt.“²⁹ Und so bleibt die 1655 gelieferte Wiege in Stockholm aus heutiger Sicht das einzige künstlerisch gestaltete Möbelstück aus der Werkstatt des Nicolaus Heimen.



²⁷ Die Schwestern Magdalena Sybilla und Hedwig Eleonore sind beide 1654 verheiratet worden.

²⁸ Stork 1937, Anm. 11, S.297.

²⁹ Stork 1937, Anm. 16, S. 302f.

III.14. Das Retabel in der St. Georgs-Kirche zu Struxdorf (1655/56)

III.14.1. Standort des Retabels

Struxdorf ist heute ein Dorf mit etwa 600 Einwohnern. Es liegt im Kreis Schleswig-Flensburg in Schleswig-Holstein. Die kleine Kirche steht auf einer leichten Anhöhe mitten im Dorf, heute versteckt zwischen hohen Bäumen.¹ Die Mauern des Kirchenschiffs sind aus behauenen Feldsteinen aufgeführt. Nach Osten ist ein Kastenchor mit Wänden aus Ziegeln (Klosterformat) angebunden. Beide Baukörper haben Satteldächer. Der Bau der Kirche wird auf das frühe 13. Jahrhundert datiert und hat, wenn man verschiedenen Sagen aus der Landschaft Angeln folgt, schon einen älteren Vorgängerbau gehabt.² Heute betritt man die Kirche von Süden durch ein Vorhaus aus dem Jahr 1882. Etwas abseits, nach Süden verschoben, steht ein hölzerner Glockenturm aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Im Innern ist das Mauerwerk verputzt. Das Kirchenschiff (11,80 m x 8,40 m / 8,20 m) hat eine einfache Holzbalkendecke, während der Chor mit seinem annähernd quadratischen Grundriss (6,40 m x 6,25 m) von einem spätgotischen Kreuzrippengewölbe auf Eckdiensten überwölbt wird.³

Ein nur 3,50 m breiter und 3,30 m hoher Chorbogen trennt Kirchenschiff und Chor voneinander. Dabei wirkt der Bogen auf den Kirchenbesucher niedrig und eng, und der Raum dahinter bekommt fast etwas Geheimnisvolles. Dieser Eindruck entsteht auch dadurch, dass der Chorraum heute nur durch ein hell verglastes Fenster in der Chorsüdwand direkt belichtet wird. Zwei hohe, farbig verglaste Fenster in der Ostwand und ein weiteres in der Nordwand sind heute vermauert. Besonders dadurch, dass in seinem Rücken kein farbiges Licht mehr in den Chor strömt, ist die Wirkung des Retabels positiv beeinflusst worden.

Die Erscheinung des Retabels wird teilweise durch eine reiche Ausmalung der vier Gewölbekappen des Chores beeinflusst. Die Gewölberippen, mit Gelb, Weiß und Rot quergestreift, werden von Reihen aufspringender Blattknospen (offenbar schabloniert) begleitet. In den Zentren der Kappen gibt es je eine goldgelbe

¹ Abb. III.14.1.

² Jensen, H.N.A. 1922, S. S. 59f.

Während das Bistum Schleswig bereits im 10. Jahrhundert gegründet worden war, geht man davon aus, dass die Christianisierung der ländlichen Bereiche erst deutlich später erfolgt ist und die Kirchspiele z. B. in Angeln erst zwischen 1150 und 1250 gegründet worden sind. (Lange 2003, S. 107). Die Kirche in Struxdorf gilt als eine der Urkirchen der Landschaft.

³ Abb. III.14.2.

Beschlagwerks-Kartusche, die von losem Beschlagwerk und allerlei floralem Ornament mit Fruchtgehängen und Quastenschnüren umspielt wird. In diesen Rahmen findet man die Bilder der vier Evangelisten als Halbfiguren; Diese Bemalung wird ins erste Drittel des 17. Jahrhunderts datiert.⁴

Wenig vor der Ostwand des Chores steht der aus Backsteinen aufgesetzte Altarblock, auf dessen rückwärtiger Kante das Retabel aufliegt. Dessen Bekrönungsfigur reicht beinahe an eine der vier Gewölbekappen heran und ist darum konstruktiv leicht nach vorne geneigt. Dadurch kann jedoch nicht verhindert werden, dass sich der Bekrönungsbereich des Retabels in behindernder Konkurrenz zum Medaillon des St. Marcus im östlichen Deckenfeld befindet.⁵

III.14.2. Datierung

Der Kunsthistoriker *Horst Appuhn* hat 1950 die 1937 von *Karl Stork* zusammengestellte Liste mit Werken Nicolaus Heimens um das Struxdorfer Altarretabel erweitern können.⁶ Dazu hat seine Entdeckung verschiedener Eintragungen im Rechnungsbuch der Kirchengemeinde Struxdorf geführt, die nicht nur die auf dem Werk selbst angegebene Datierung präzisieren, sondern die auch Nicolaus Heimen als den Schnitzer benennen. Eine erste diesbezügliche Eintragung findet sich auf der Seite 174 des Rechnungsbuchs unter der Rubrik „Ausgaben“ im Jahr „1654“. Dort steht:

*Es sein aber von denen bey dem Kirchencommissa=
ris zum erst gebliebenen 155 [Mark]. 9 [Schilling]. 6 [Pfennig]. uff bewil=
ligung des herrn Generall Sputerintendenten und ansuch[en]
des H. Pastorn u. Juratorum dem bildhauren Niclas
heim, so das Alltar Verfertig[en] soll, im Mart. baar
bezahlet uff rechenschafft - - - - - 75 [Mark]*

Beim Jahresabschluss der Kirchenrechnung 1654 hatte es offenbar einen Überschuss gegeben. Davon ist dem Bildschnitzer, dem man bereits den Auftrag für ein Altarretabel erteilt hatte, an Martini (11. November) 1654 eine Anzahlung von 75 Mark gemacht worden.⁷

Im Jahr darauf findet man im Abschnitt „Ausgaben“:

⁴ Beseler 1969, S. 731.

⁵ Siehe Abb. III.14.3.

⁶ Appuhn 1950, S. 61ff.

⁷ Eine solche Vorauszahlung diente der Materialbeschaffung und war damals verbreiteter Brauch.

*Dem Kirchspil . . . (ein unleserliches Wort) . . . noch weg[en] des Altars dem
Bildtschnitker - - 77 [Mark] 16 [Schilling]*

Daraus darf gefolgert werden, dass das Retabel im Jahr 1655 abgeliefert worden ist und Heimen seine Schlussrechnung vorgelegt hat. Im Gebälk des Retabels ist die Jahreszahl 1656 eingeschrieben. Appuhn vermutet, dass in der Zwischenzeit das Werk staffiert worden sein könnte. Im Rechnungsbuch findet sich davon allerdings nichts. Möglicherweise ist der Staffierer im Rahmen einer Schenkung bezahlt worden. Schließlich gibt es im Struxdorfer Kirchenrechnungsbuch noch einen knappen Vermerk unter den „Ausgaben“ des Jahres:

Ein deckel aufm altar - - - - - 2 [Mark]

Die neue Altardecke scheint der Schlusspunkt dieses Projekts gewesen zu sein. Dann wäre der Altar 1656 aufgestellt und geweiht worden.

III.14.3. Gliederung und Konstruktion

Wer erstmalig die St. Georg-Kirche in Struxdorf besucht und einen ersten Eindruck von dem Retabel bekommt, wird, auch oder gerade bei Kenntnis anderer Werke Nicolaus Heimens, schwerlich auf den Gedanken verfallen, hier handle es sich um ein Stück aus dessen Werkstatt. Ist es doch ein Gestaltungsmerkmal des Bildschnitzers Heimens gewesen, für die Gliederung von Schauwänden auf ein ornamentales Netz gesetzt zu haben anstelle strukturierender Architekturelemente, wie sie unter dem Einfluss der Renaissance üblich geworden waren. Jetzt, zwanzig Jahre nach dem Epitaph Kraißbach in Hemme und dreizehn Jahre nach dem Retabel in St. Annen, greift Heimen das als überwunden vermutete Ädikula-Schema erneut auf:⁸

Über einer hohen Predella erhebt sich eine zweigeschossige Säulenädikula. Das Hauptfeld bildet ein Tafelbild, das links und rechts von leicht vorgezogenen Säulen nobilitiert wird. Flache Plinthen und darauf Wulst und Kehle bilden die Basen der 14 cm starken Säulenschäfte. Die sind nicht kanneliert, sondern glatt geschliffen und dunkelroten Marmor imitierend bemalt. Auf vergoldeten Kompositkapitellen ruht über entsprechenden Verkröpfungen ein 30 cm hohes Gebälk. Über dieser zentralen Ädikula steht eine zweite, allerdings kleinere mit dem gleichen Aufbauschema, hier mit geschnitztem Relief im Bildfeld. Eine Bekrönungsgruppe bildet wie ein Giebel den oberen Abschluss. Die Seiten von Predella und Ädikula werden von figurengeschmücktem Ornament begleitet.

⁸ Zu Anmerkungen zum Ädikula-Schema siehe III.1.3. und III.1.6. im Abschnitt über das Epitaph in Hemme.

Die Rückseite des Retabels zeigt die wesentlichen Elemente der Konstruktion. Der tragende Rahmen ist aus 3 bis 4 cm dicken Eichenbohlen gefügt und bildet die Ausschnitte für die etwa 10 cm zurückspringenden „Schaukästen“ mit den Bildern der beiden Ädikulä und dem Textfeld in der Predella. Alle ornamentalen Seitenhänge sind aus gleichem Holz gearbeitet und an den Rahmenhölzern angehängt.

III.14.4. Die Predella

Ein Kenotaphsockel, 190 cm lang, 26 cm hoch und 16 cm tief, bildet die Basis des gesamten Werks. Rechts und links stützt je ein insgesamt 70 cm hoher Pilaster mit Engelskopf das darauf ruhende Sockelgesims für das Hauptfeld des Retabels. Die rund 20 cm breiten Schäfte der Engelpilaster sind über und über von bis zu 22 cm tief reichendem Knorpelwerk durchwirkt. Die Engelsköpfe sind in wuchtiges Ohrmuschel-Ornament wie eingespannt.⁹

Zwischen diesen Pilastern steht etwas zurückgesetzt eine große Schrifttafel (60 x 114 cm). Sie beinhaltet, in Fraktur geschrieben, die Konsekrationsworte zum Abendmahl, wie diese in der evangelisch-lutherischen Liturgie gebraucht werden und wie sie in den synoptischen Evangelien und im ersten Korintherbrief des Apostels Paulus mit graduellen Abweichungen überliefert sind:¹⁰

*Unser HErr JEsus Christus in der Nacht, da er verrathen ward nahm
er das Brodt, dankete und brachs und gabs seinen Jüngern und sprach:
Nehmet hin, esset, das ist mein Leib, der für euch gegeben wird. Solches
thut zu meinem Gedächtniß. Desselbigen gleichen nahm er auch den
Kelch nach dem Abendmahl, danckete, gab ihnen den und sprach: Neh-
met hin und tricket alle daraus, dieser Kelch ist das neue Testament in
meinem Blut, das für euch vergossen wird zur Vergebung der Sünden.
Solches thut so oft ihrs trinket, zu meinem Gedächtniß.¹¹*

⁹ Abb. III.14.4.

¹⁰ Mt. 26, 26-28; Mk 14, 22-24; Lk 22, 19-20; 1.Kor. 11, 23-25.

¹¹ Ob es sich hierbei um den ursprünglichen Text handelt, ist nicht feststellbar. Allerdings verlangt bereits der Artikel 7 des *Augsburger Bekenntnisses*, dass die Sakramente „dem göttlichen Wort gemäß“ bzw. laut dem Evangelium gereicht werden sollen“. Nun sind die Einsetzungsworte in den synoptischen Evangelien nicht wortgleich verzeichnet, so dass sich schon früh eine „historische Mischform“ herausgebildet hat, wie wir sie am Struxdorfer Retabel antreffen und wie sie „in lutherischen ... Gemeinden normalerweise verwendet wird“. Zitiert nach: *Das Abendmahl. Eine Orientierungshilfe zu Verständnis und Praxis des Abendmahls in der evangelischen Kirche. Vorgelegt vom Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland. Gütersloh, 52008, S. 48f.*

Dieser Text ist mit einem schmalen Ornamentband umgeben. Es besteht überwiegend aus gestreckten C-Schwüngen mit eingestreuten Ohrmuschelelementen. Die obere Querleiste ist mittig durch einen goldenen Puttenkopf mit ausgebreiteten Flügeln besonders markiert.

III.14.5.1. „Letztes Abendmahl“ als zentrales Tafelbild

Die Anregung Luthers, den „Tisch des Herrn“ mit einem Bild des Abendmahls zu schmücken, ist in Struxdorf in Wort und Bild aufgegriffen worden.¹² Neben den Einsetzungsworten in der Predella wird die Hauptzone des Retabels von einem annähernd quadratischen Tafelbild beherrscht.¹³ Dargestellt ist Jesu letztes Abendmahl mit den zwölf Jüngern. Neben der Segnung von Brot und Wein durch Jesus ist dessen Ankündigung seines bevorstehenden Verrats und die Bezeichnung des Verräters ein weiteres Motiv in den Darstellungen dieses Ereignisses; dabei bildet der Bericht des Evangelisten Johannes üblicherweise die Bildquelle.

Der Künstler des Struxdorfer Gemäldes ist unbekannt, eine Signatur war nicht auffindbar. Es scheint sicher, dass der Unbekannte eine Vorlage für sein Gemälde gehabt hat. So gibt es von dem Holländer Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) ein 44x33 cm großes Abendmahlsgemälde in Brunaille, das inhaltlich und kompositorisch mit dem Struxdorfer Gemälde übereinstimmt.¹⁴ Ein Stich nach jenem Diepenbeeck-Gemälde wird Vorlage für das Struxdorfer Bild gewesen sein.¹⁵

Wie auf der Vorlage streckt sich der rechteckige Tisch leicht schräge durch das Bild. Hinter dem Tisch und an seinen Schmalseiten drängen sich die zwölf Jünger, Jesus sitzt in ihrer Mitte. Ganz rechts an der vorderen Tischecke, aber doch in der Reihe der Jünger, sitzt Judas, Jesus diagonal gegenüber. Damit folgt der Maler einem Motiv, das seit dem 15. Jahrhundert auf vielen der entsprechenden Denkmäler zu finden ist. Neben dieser räumlichen Zuordnung der beiden sind Symbolwerte von Farben, Gesten und Gegenständen bei der Kennzeichnung des Judas auffällig. Die seinerzeit als diskriminierend empfundene gelbe Farbe seines Gewands wie auch die roten Haare kennzeichnen ihn als Bösewicht. Der prall gefüllte Geldbeutel, den Judas hinter

¹² Nach Hermann Oertel ist das Abendmahlsbild „zum Kennzeichen des protestantischen Altares“ geworden. Oertel 1974, S. 223.

¹³ 120 x 110 cm, Öl auf Holz, Abb. III.14.5.

¹⁴ Abb. III.14.6. Der Holländer Diepenbeeck war seit 1623 in Antwerpen als Glasmaler tätig. Nach 1630 sind auch Tafelbilder entstanden. (Stadler 1994, Bd. 4, S. 42).

¹⁵ Dabei hat der Vorlagenstecher die Rechts-Links-Vertauschung ignoriert, war also vermutlich nicht von van Diepenbeeck autorisiert.

seinem Rücken verbirgt, steht für seine Geldgier und seinen Geiz.¹⁶ Die Art, wie er sich mit seiner Linken auf der Tischplatte abstützt, und seine gespannte Fußhaltung deuten darauf hin, dass er gleich, als Verräter entlarvt, aufspringen und die Gesellschaft verlassen wird.

Die Jesusfigur, mit gesenkten Augenlidern und durch den Nimbus markiert, ist eindeutig Zentrum des Gemäldes, das sich am Bericht des Johannes-Evangeliums orientiert:

... Jesus ... sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ihnen wurde bange, von wem er wohl redete. (Jo 13, 21-22)

Die fragenden Gesten der Jünger sind eindeutig. Johannes, der Jünger, „den Jesus lieb hatte“, lehnt sich hier nicht an dessen Brust. Vielmehr finden wir ihn zur Rechten Jesu und im Gespräch mit Simon Petrus. Die entsprechende Stelle im Johannes-Evangelium lautet :

... Dem [Johannes] winkte Simon Petrus, dass er fragen sollte, wer es wäre, von dem er [Jesus] redete. (Jo 13, 24)

Jesus wird auf die Nachfrage des Johannes antworten:

... Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er nahm den Bissen, tauchte ihn ein und gab ihn Judas, dem Sohn des Simon Iskariot. (Jo 13,26)

Durch die leichte Drehung des Tisches in Richtung der Bilddiagonalen wird Judas nahe an den rechten Bildrand und so nicht nur in den Vordergrund gerückt, sondern er wird unverkennbar als Widerpart Jesu gezeigt. Gleichzeitig entsteht nach links Raum für einige Repoussoire-Elemente: die Ecke eines Serviertisches, Krug und Flasche auf einem Tablett und einen Bediener, der als Rückenfigur gegen das Licht über dem Tisch nach hinten huscht. Diese Figur hat mit dem eigentlichen Bildgeschehen wenig zu tun und ist einzig aus kompositorischen Gründen hier eingefügt worden.

Die Polarität von Licht und Schatten spielt hier eine besondere Rolle. Die Jesusfigur scheint die Quelle dieses Lichts zu sein, das vor allem die Gesichter der Apostel sowie das weiße Tischtuch anstrahlt. Die Öllampe an der Decke vermag nur einen diffusen

¹⁶ Der zugeschnürte Geldbeutel gilt in neutestamentlicher Bewertung als Attribut der Avaritia, eine der *Sieben Todsünden*. (LCI 1968-1976, Bd. 2, Sp. 130ff).

Schimmer zu verbreiten; Details des Hintergrunds wie auch die unteren Bildecken bleiben im Dunkeln.¹⁷

Als eine ganz im Sinne *Sebastiano Serlios* nobilitierende Begleitung des Gemäldes stehen die beiden korinthischen Säulen, auf die oben schon hingewiesen worden ist.¹⁸ Zwei Putti, die verspielt an den Säulenschäften lehnen und ihre goldenen Flügel weit emporgereckt und dem Säulendruck angeschmiegt haben, bieten Unterstützung.

III.14.5.2. Kreuzigung, Schnitzwerk im Aufsatz

Der Ädikulaaufsatz folgt im Wesentlichen demselben Schema wie die Hauptzone. Lediglich die Dimensionen z. B. von Säulen und Gebälk sind angepasst. Das 90 x 70 cm messende Bild wächst aus einer etwa 10 cm tiefen Nische fast wie auf einer Bühne nach vorne. Es zeigt eine skulpturierte Darstellung des gekreuzigten Jesus mit Trauernden am Fuß des Kreuzes und allerhand Volk im Hintergrund. Letzteres ist aus der Fläche bis zum Hochrelief mit Unter- bzw. Hinterschneidungen und mit vollrunden Vordergrundfiguren gearbeitet. Um allerdings von einer „volkreichen Kreuzigung“ zu sprechen, fehlen hier einige motivische Bausteine. Longinus und Stephaton fehlen ebenso, wie die um Jesu Gewand wüfelnden Soldaten, berittene Römer u.a. In diesem Fall wirken die Hintergrundfiguren eher wie raumfüllende Staffage. Das sind auf der linken Seite vorwiegend durch die Kopftücher bezeichnete Frauen.¹⁹ Rechts hinter dem Kreuz stehen auch Männer, teils mit Judenhüten als Jesu Gegner charakterisiert. Es ist nicht ungewöhnlich, dass die Kreuze mit den beiden Schächern weggelassen worden sind. Wenn dabei jener Teil der Evangelistenberichte mit der Episode von den beiden Schächern übergangen wurde, zeigt das eine Beschränkung auf das Wesentliche, auf das Kreuz mit dem sterbenden Christus. Heimen folgt bei seiner Struxdorfer Kreuzigung weitgehend einem überlieferten Schema. Das mittig angeordnete, erhöhte Kreuz steht vor einem sich verdunkelnden Himmel mit drohendem Gewölk. Damit ist es aus der eigentlichen Bildebene vorgezogen und überragt alle Beteiligten; der *Titulus (Crucis)* erscheint vor

¹⁷ Die Bildtafel ist heute in einem unbefriedigenden Zustand. Vermutlich sind es mehrere Firnissschichten, die ohne sorgfältige Reinigung des Gemäldes aufgetragen worden sind, so dass eine glänzende, strukturlöse Oberfläche entstanden ist. Ein Pinselduktus ist nicht nachvollziehbar.

¹⁸ Für den aus Italien stammenden Architekturtheoretiker Serlio (1475 – ca. 1554) symbolisiert die *Corinthia* die „Jugfräulichkeit und Reinheit“. „*der vrsprung des Corinthischen Capitäls ist erstlich von der gestalt einer Jungfrauen von Corinthia genommen worden*“ und findet vorwiegend bei sakralen Objekten Verwendung; so zitiert es Irmscher 2005, S. 40.

¹⁹ Mt 27, 55: *Und es waren viele Frauen da, die von ferne zusahen; die waren Jesus aus Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient.*

der die ganze Szene rahmenden Architektur. Die eingesunkene Körperhaltung des nur mit wehendem Lendentuch bekleideten Christus, sein zur Seite geneigter Kopf und die geschlossenen Augen deuten auf den eingetretenen Tod hin. Das Johannesevangelium berichtet von vier Frauen, die *„bei dem Kreuz standen, ... seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Kleopas, und Maria von Magdala. ... und der Jünger, den er [Jesus] lieb hatte.“*²⁰ Heimen orientiert sich bei seiner Darstellung offensichtlich an dieser Bibelstelle.

Auf der vorderen Bildkante steht links direkt neben dem Kreuz die vollrunde Skulptur der Mutter Maria in dem blauen Kleid und dem weißen Manteltuch darüber. Sie steht aufrecht und trotz ihrer Trauer gefasst, den Blick nach innen gekehrt. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht als zweite vollplastische Skulptur die des Apostels Johannes, gekleidet in eine weinrote Tunika mit dem weißen Manteltuch. Sein jugendlich bartloses Gesicht blickt zu Jesus empor, während er mit seiner rechten Hand auf den Gekreuzigten zeigt.²¹ Die Maria aus Magdala gehört als die reuige Sünderin seit dem ausgehenden Mittelalter zum engeren Kreis der dargestellten Begleitfiguren bei Jesu Kreuzigung.²² Dabei wird sie vielfach am Fuß des Kreuzes kniend und den Kreuzstamm umfassend dargestellt. Hinter dem Kreuz kniend blickt sie trauernd seitlich davon zu Boden. Ganz links stehen hervorgehoben zwei weitere Frauen; Heimen mag an die beiden Schwestern der Mutter Jesu gedacht haben. Schließlich gibt es noch eine weitere Frauengestalt, auffällig gewandet, mit offenem, unbedecktem Haar und prominent unmittelbar hinter Johannes am vorderen Bildrand stehend. Wer mit jener Frau gemeint ist, bleibt unklar.

²⁰ Jh 19, 25-26. Neben Maria Magdalena sind hier vermutlich die beiden Halbschwestern der Mutter Jesu gemeint: Tochter des Kleophas, zweiter Mann von Marias Mutter Anna, und Tochter des Salomas, dritter Mann Annas (Keller 2005, S. 427).

²¹ Diese Geste des Johannes ist zunächst etwas irritierend. Wenngleich Heimen in der Hattstedter Kreuzigung dem Johannes denselben Zeigegestus gegeben hat, ist der in der ikonographischen Tradition eher jenem Centurio der Kreuzwache vorbehalten, von dem das Matthäusevangelium folgenden Ausspruch zitiert: *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!* (Mt 27, 54). Diese Geste von einem Johannes erinnert eher an den Baptista, der den entsprechenden Hinweis auf den Erlöser gegeben hat: *Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.* (Jh 1, 29) Zwar hat Mathis Gothard Grünewald in der Kreuzigungsszene seines Isenheimer Altars diesen Bezug hergestellt (Abb. III.14.8.), solch eine Lösung ist hier allerdings nicht erkennbar. Wahrscheinlicher ist, dass Arm und Hand verloren waren und später (wohl auch etwas unbeholfen) ergänzt worden sind. Dann könnte Johannes eine ähnliche Orantenhaltung gehabt haben, wie sie die gleiche Figur im St. Annener Retabel zeigt. (Siehe Abb. III.5.7.)

²² Nicht nur, dass Maria Magdalena im Johannesevangelium als Zeugin der Kreuzigung angeführt wird, sie gilt auch als die treueste Anhängerin von Jesus, nachdem dieser sie von der Besessenheit durch „böse Geister“ geheilt hatte (Lk 8,2). Schließlich ist sie die erste, der der Auferstandene erschienen ist (Jh 20, 14ff).

Anders als für das Kreuzigungsrelief an der Hattstedter Kanzel²³ scheint Heimen hier nicht nur eine Vorlage für die gesamte Szene gehabt zu haben; er hat sich wahrscheinlich auf mehrere Blätter gestützt. So lassen sich auf einem Stich des niederländischen Kupferstechers Philips Galle aus dem Jahr 1572 ähnliche Details am Kruzifixus sowie an der hinter dem Fuß des Kreuzes kauenden Maria Magdalena erkennen.²⁴ Oder wenn man sich die Haltung von Arm und Hand rechts wie angemerkt korrigiert vorstellt, ähnelt Heimens Johannesfigur der auf einem Stich aus dem Jahr 1603 von Raphael Sadeler I.²⁵

Manches an der Struxdorfer Darstellung erinnert an das Retabel in St. Annen. Dabei ist nicht nur an das Konstruktionsschema von Hintergrundrelief mit den davor auf eigenen Plinthen positionierten Hauptakteuren als Rund- oder Halbrundskulpturen zu denken, auch eine Reihe von Details in der Darstellung lassen dieselbe Werkstatt erkennen. Besonders zeigt das ein Vergleich der beiden Christusfiguren: Die Körperhaltung von beiden ist nahezu gleich. Beide haben die langgezogenen Arme, die eingesunkene Bauchdecke und die spannungslos angewinkelten Beine. Die Köpfe sind jeweils nach rechts gekippt, die Augen geschlossen und das lange, gewellte Haar hängt vom Nacken über die rechte Schulter bis auf die Brust. Andere der Rundskulpturen zeigen ähnliche Symptome, Körper- und Kopfhaltung des Johannes in beiden Werken beispielsweise oder die Handhaltung jener Figur in Struxdorf ganz rechts und der Maria in St. Annen. Schließlich sind da die tiefen Gewandfalten, die sich in weitem Schwung unterhalb der Brust über den Oberbauch schwingen und seitwärts nicht immer eine logische Weiterführung haben.

III.14.6. Wenige rundplastische Einzelfiguren

Vergleicht man dieses Retabel mit jenem in St. Annen, fällt die reduzierte Anzahl an rundplastischen Figuren auf. Vor allem fällt der Verzicht auf die vier Evangelisten auf, die eher zum Stammtableau eines protestantischen Retabels gehören. Neben einigen Engelskulpturen mit eher dekorativer Funktion und der Skulptur des Salvators in der Bekrönung sind Mose und Johannes Baptista die beiden augenfälligsten Figuren.

²³ Abb. III.4.18.

²⁴ Abb. III.5.13.

²⁵ Abb. III.5.17. Vergleichbar sind Kopfhaltung und Fußstellung ebenso wie die Haltung des linken Arms und die Drapierung des Gewands.

III.14.6.1. Mose und Johannes der Täufer²⁶

Programmatische Funktion und künstlerische Ausführung dieser Figuren sind in beiden Retabeln, die wir aus der Werkstatt Heimens kennen, sehr ähnlich.²⁷ Dass sie in Struxdorf durch die Säulen vom Abendmahlsbild getrennt sind, hebt ihre Eigenständigkeit im Bildprogramm des Retabels hervor. Das wird auch durch ihre stattliche Größe von etwa 85 cm und die Aufstellung in angedeuteten Nischen unterstrichen. Letztere werden links und rechts von streng ausgerichteten vertikalen Profilen (Hohlkehle mit seitlichen Graten) begrenzt, die von kräftigen, c-förmigen Ohrmuschelschwüngen überfangen sind. Dem mittigen Zusammentreffen dieser Elemente hat der Schnitzer, wie große Schlusssteine, Kronen aus Knorpelwerk aufgesetzt. Mose, die wohl bedeutendste Gestalt des Alten Testaments, hatte das Volk Israel aus ägyptischer Zwangsherrschaft herausgeführt und ihm am Sinai die Botschaft von Gottes Bund mit dem Volk sowie die Gesetze und Regeln des Zusammenlebens der Menschen untereinander und ihres Verhältnisses zu Gott überbracht. Diesem Typus des alttestamentlichen Gesetzes steht Johannes der Täufer gegenüber. Der gilt, vor allem durch seinen Hinweis auf das *Agnus Dei*, als der letzte Prophet des Alten Testaments, als der Verkünder des Neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen. Das von Gott verfügte und durch Mose dem Volk Israel übermittelte Gesetz wird durch den Christus erfüllt.²⁸ Dieser Neue Bund wird durch Tod und Auferstehung des Gottessohnes besiegelt werden und wird die Erlösung des sündhaften Menschen allein durch den Glauben bringen.²⁹

In der Skulptur des Mose zeigt sich eine Reihe seiner traditionellen Merkmale. Neben den Gesetzestafeln ist das der Stab, mit dem Mose auf der Wanderung durch die Wüste z.B. Wasser aus einem Felsen schlagen konnte.³⁰ Auch beim Zug durch das Schilfmeer hat der Stab maßgeblich geholfen.³¹ Physiognomisch gehören der geteilte Vollbart und vor allem die als Hörner dargestellten Strahlen der göttlichen Erleuchtung zum Bild von Mose.

Den Antitypus des Mose bildet Johannes Baptista. Auch dessen Skulptur hat Heimen durch traditionelle Attribute identifiziert: das jugendliche Gesicht mit dem spärlichen

²⁶ Abb. III.14.9. und Abb. III.14.10.

²⁷ Siehe dazu Abschnitt III.5.6.

²⁸ *Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesus Christus geworden.* (Joh 1, 17)

²⁹ Ergänzende Bemerkungen zu diesen beiden Protagonisten und ihrer Stellung innerhalb der lutherischen Theologie finden sich in Abschnitt III.5.6. (Retabel in St. Annen).

³⁰ Ex 17, 6

³¹ Ex 14, 16

Bart, der am Boden aufgestützte Kreuzstab, das geöffnete Alte Testament in der einen Hand, während die andere auf das Lamm mit dem Banner des Sieges deutet, das wenig seitwärts auf eigener Konsole kauert.³² Dieses Agnus Dei, das Opferlamm, trägt in zahlreichen Darstellungen die Siegesfahne über seine Schulter gelegt. Dabei hält das Tier den Fahnenstab mit seinem Vorderbein.³³ Das rechte Vorderbein der Struxdorfer Skulptur des Lammes zeigt, dass die heutige Situation mit der Fahne von Heimen so nicht angelegt war.

Von der Polychromie einmal abgesehen, hat sich in den 14 Jahren, die zwischen den Retabeln in St. Annen und in Struxdorf liegen, einiges an der Körperauffassung in Heimens Schnitzkunst verändert. Besonders auffällig bei den großen Einzelskulpturen ist, dass sie in Struxdorf deutlich kräftiger, kompakter gestaltet sind. Sie haben nicht mehr die manieristisch langen Hälse, die überschlanken Köpfe und fast asthenischen Körper. Auch an der individuellen Körperhaltung hat sich etwas geändert. Zwar haben die beiden Skulpturen hier wie dort ihren Kopf zum Zentrum des Retabels orientiert, doch ihre Standhaltung wirkt durch den Wechsel von Stand- und Spielbein natürlicher und weniger verkrampft. Bei der Bekleidung fällt auf, dass Johannes, statt mit nahezu bloßem Oberkörper aufzutreten, jetzt die bekannte langärmelige Tunika trägt und dazu das Manteltuch mit der charakteristisch gebauschten Faltenfülle vor dem Bauch. Dabei erscheint dieses Tuch wie am Rücken des Trägers angeheftet und kaum Halt auf den Schultern zu haben. Ungewöhnlich ist schließlich, dass Mose in seiner antikisierenden Oberbekleidung für den Zug Israels durch die Wüste zum Sinai „moderne“, kräftige Reisestiefel trägt.³⁴

III.14.6.2. Die Bekrönung des Retabels

Mittig auf dem Architrav der Aufsatz-Ädikula sitzt eine Engelkopfkonsole, die die Bekrönung trägt.³⁵ Ein liebliches, leicht pausbäckiges Engelgesicht unter goldenem, dichtem Lockenhaar überblickt von hoch oben das Kirchenschiff. Zwei Flügelpaare

³² Der dem Johannes in Struxdorf beigegebene Kreuzstab trägt ein doppeltes Kreuz, das auch als das (dem Erzbischof vorbehaltene) Patriarchalkreuz bezeichnet wird. Es hat zwei Querbalken, wobei der obere kürzer ist und wohl auf den Kreuztitel zurückzuführen (Sachs 2005. S. 224. – LCI 1968-1976, Bd. 2, Sp. 570). Das dem Struxdorfer Johannes beigegebene Kreuz erscheint eher wie später hinzugefügt; jedenfalls ist es als Attribut von Johannes Baptista ungewöhnlich. Außerdem zeigt die rechte Hand der Skulptur unmissverständlich auf das Lamm und hält nicht den Kreuzstab fest.

³³ Beispielhaft kann ein Detail des Isenheimer Altars genannt werden. (Abb. III.14.11.) Sie auch Abb. III.4.20 und III.4.21.

³⁴ Dabei handelt es sich allerdings um ein singuläres Moment im Œuvre Heimens. Es würde darum wohl zu weit gehen, darin ein Stück Verschiebung der alttestamentlichen Figur in die Gegenwart des 17. Jahrhunderts zu erkennen.

³⁵ Abb. III.14.12.

meint man auszumachen, die zu ornamentalen Strukturen schwimmen, sich in langen Zungen seitwärts recken, bevor der Himmelsbogen all das zusammenfasst. Oder sind es Ornamentstücke, die teils flammend nach außen schießen, teils behütend und sacht das Engelgesicht umspielen? Auf dieser Konsole ruht die goldene Weltkugel, das Symbol des Universums, bedroht von dunklem Gewölk. Doch der Regenbogen, der Schirm des göttlichen Bundes, ist darüber gespannt. Zuoberst sitzt die etwa 60 cm große Christusfigur und scheint zu schweben. Unterkörper und Beine sind weitgehend mit einem voluminösen, grob gerafften Tuch bedeckt. Die Arme sind segnend ausgebreitet. Der goldene Stern auf dem Haupt der Figur will einen Strahlenkranz zeigen, ist jedoch in seiner stereotypen Sechsstrahligkeit sehr einfach flach ausgesägt; es handelt sich dabei m.E. um eine spätere Hinzufügung, vielleicht um den Ersatz von etwas Verlorenem.³⁶ Sonst hat diese Bekrönungsfigur große Ähnlichkeit mit jener, die Heimen 1654 für die Rahmung des Retabels in Tetenbüll geschaffen hatte.

Zu Füßen der Christusfigur vervollständigen zwei Putti mit jubilierend ausgestreckten Armen und graziös in der Schweben angewinkelten Beinen die Szene. Auch bei diesen beiden ist die Ähnlichkeit mit jenen in Tetenbüll auffällig. Allerdings sind sie in Struxdorf nicht „frei schwebend“ dargestellt, sondern vor Wolke und Regenbogen dicht an die Bekrönungsfigur herangerückt. Durch all dies erzielt Heimen große kompositorische Geschlossenheit des oberen Retabelabschlusses.

Zuletzt soll kurz auf die beiden Engel hingewiesen werden.³⁷ Sie sitzen auf den oberen Bögen des Ornaments der Seitenhänge links und rechts. Mit einer Größe von mehr als 50 cm übertreffen sie deutlich die vorderen Skulpturen der Kreuzigungsszene im Aufsatz. Sie sind mehr als nur dekoratives Beiwerk, sie zeigen auf den Gekreuzigten und verweisen auf dessen Königtum, indem sie Palmwedel schwenken. Kompositorisch haben auch diese beiden großen Engel die gleiche Aufgabe wie jene am Retabel in Tetenbüll; sie bilden die Verknüpfung vom Tod auf Golgatha und dem Heilsversprechen.

III.14.7. Das Ornament

Das Hauptfeld des Retabels mit seinem Aufsatz ist konsequent nach dem Vorbild einer Ädikula gestaltet; die Predella bildet die Sockelzone. Bezogen auf die Bildwerke

³⁶ Im Werk Heimens finden wir den Strahlenkranz bei einer Bekrönungsfigur nur noch am zwei Jahre später entstandenen Epitaph für Joh. Schnel in Katharinenheerd (1658). Dort ist er allerdings deutlich differenzierter gestaltet.

³⁷ Abb. III.14.13.

von Hauptzone und Aufsatz sind die Anforderungen an das Decorum durch die Säulenstellungen erfüllt. Erst außerhalb davon gibt es Raum für freies Ornament. In der Predella wird dieses Konstrukt scheinbar durchbrochen. Die beiden Pilaster links und rechts der großen Inschriftentafel, die quasi als Fundamente dienen für die aufsteigende Architektur darüber, sind auf den drei sichtbaren Seiten von dichtem Knorpelwerk überformt. Man erkennt lockere vertikale Achsen aus Perl- und Knorpelreihen. Denen sind seitlich und in symmetrischer Ordnung Ohrmuschelwerk, knorpelige Aufdrehungen und locker fallende und sich windende Bänder zugeordnet. Wo Kapitelle oder kräftige Konsolen zu erwarten sind, die die darauf lastenden Verkröpfungen des Gesimses tragen, finden wir Engelköpfe mit liebezierenden Gesichtern und goldenem Kraushaar, die sich aus dem kleinteiligen Ornament heraus recken. Links und rechts sind den Köpfen volutenartig aufgedrehte Ornamentbänder wie fixierende Klammern angelegt.³⁸

Die über die Breite der Predella hinausragenden Enden des aufliegenden Gesimsbandes werden von c-förmigen Ornamentschwüngen abgefangen. Sie haben ihren Ursprung seitlich an den Predella-Pilastern und schaffen den optischen Übergang zu den Seitenhängen der Hauptzone mit dem Abendmahlungsgemälde. Dort ragt das Ornament bis zu 4 cm vor schmiegt sich dem darüber liegenden Gesims an.³⁹

In der Hauptzone hat Heimen neben den straff vertikal ausgerichteten Säulen und den mit Hobel und Richtscheit gefertigten Eckleisten der Nischen für die beiden alttestamentlichen Propheten seitlich je einen Bausch ornamentalen Gewölks angehängt. Wenige tropfenförmige Durchbrüche lassen die geweißte Kirchenwand durchscheinen und verleihen diesen Wolken eine Spur von Lockerheit. Sonst gibt es neben knorpelig gedrehtem Ohrmuschelwerk eine Reihe sich begleitender oder einander ergänzender C-Schwünge, die in Strudeln enden oder sich zu einer Rankenvolute eindrehen. Ähnlich den Engelsköpfen an den Pilastern der Predella ragt auch hier je ein Puttenkopf aus der Ornamentwolke. Auch sie scheinen ausweglos in dem Gebrodel gefangen zu sein.

Ein anderes Bild zeigt das Ornament links und rechts neben der Aufsatz-Ädikula. Auch hier begleitet es die bildrahmenden Säulen, scheint jedoch Bezug zu nehmen zum

³⁸ Auch wenn man von einer direkten Übernahme nicht sprechen kann, sei hier vergleichsweise auf den Augsburger Kupferstecher Lucas Kilian (1579 - 1637) verwiesen. Sein „*Newes Schlidtbyhlin...an tag gegeben Anno 1610.*“ bietet eine ganze Reihe von im Ornament gefangenen Kreaturen. Siehe dazu auch Abb. II.16.f.

³⁹ Wie in der Werkstatt Heimens üblich, ist bei größeren Ornamenttiefen für die entsprechenden Partien ein passendes Brettstück aufgelegt worden.

dramatischen Geschehen der Kreuzigungsszene. Brodelnden Wasserwogen gleich rollt es auf beiden Seiten auf die Säulen zu, bricht sich an ihnen und wird schließlich als leckende Ornamentzunge nach außen weggeschleudert.

Das Ornament dieses Werks ist Teil des zierenden Umfelds und dem jeweiligen theologischen Anliegen angepasst. Diese finden ihre Begrenzungen in den Architekturgliedern. Sockel, Säulen, Architrave bleiben im Wesentlichen unbeeinflusst durch das Ornament, das zu zweitrangigem Beiwerk geworden ist. Nur in der Predella ist dieses Prinzip durchbrochen worden, und Heimen hat dem Ornament wieder die Herrschaft über die Architektur übergeben.

III.14.8. Die Polychromie

Wie bei den allermeisten Werken Heimens sind auch hier Hintergrund und Ornament schwarz. Nur dessen Höhen sind durch Vergoldung akzentuiert. Auffällig ist die starke Farbigkeit der einzelnen Skulpturen. Dass Haare oder auch Gewandsäume mit Gold belegt sind, kennt man von anderen Werken auch. Zieht man als Vergleichsbeispiel das Retabel in St. Annen (1642) heran, fällt auf, dass dort alle Skulpturen ein blass-weißes Inkarnat haben.⁴⁰ Die Gewänder sind überwiegend mit fast weißem bis hin zu sehr dünnem, ockerfarbenem Bolus lasierend überzogen. Dagegen hat z.B. der Struxdorfer Mose ein geradezu sonnengebräuntes Inkarnat, und zur hellbraunen Tunika trägt er ein blassbeiges Manteltuch. Beim Gewand der Johannesfigur sind die Farben getauscht: blasse Tunika und braunes Manteltuch. Gleiches gilt für die Kreuzigungsszenen. Während jene in St. Annen fast monochrom gestaltet ist und ihre Wirkung primär der Schnitzkunst verdankt, herrscht in Struxdorf eine fast grelle Farbigkeit vor, sei es bei den rot – weiß – blauen Gewändern der rundplastischen Vordergrundfiguren oder dem nachtblauen Himmel im Hintergrund mit dem durch die verdunkelte Sonne blassroten Horizontstreifen.

Das so unterschiedliche Erscheinen zweier Schnitzwerke aus nachweislich einer Werkstatt kann in unterschiedlichen Einflüssen seine Erklärung finden. Zum einen liegen zwischen der Entstehung des St. Annener Retabels und dem in Struxdorf dreizehn Jahre, während derer sich die Arbeitsweise Heimens und seiner Werkstatt gewandelt haben mag; in St. Annen zeigt sich die herausragende Schnitzkunst des Meisters mit einem hohen Maß an Differenzierung, besonders in der Ausarbeitung der Figuren, der bei Heimens Arbeit für Struxdorf scheinbar eine geringere Bedeutung beigemessen wurde. Insgesamt scheint der Auftrag aus Struxdorf der

⁴⁰ Siehe dazu Abb. III.14.14a. und III.14.14b.

Werkstatt schneller, geschäftsmäßiger und mit weniger innerem Engagement von der Hand gegangen zu sein. Auf jeden Fall hat man hier eine Reihe von Details dem Geschick des Staffierers überlassen.⁴¹ Dabei soll der sich wandelnde Zeitgeschmack nicht außer Acht gelassen werden. Während man bei den Skulpturen in St. Annen eine Art von Alabaster-Imitat erkennen kann, dominiert in Struxdorf eine geradezu fröhliche, barocke Farbenpracht.

Natürlich hat es auch Absprachen zwischen Heimen und seinen Auftraggebern gegeben, deren Inhalte wir nicht kennen. Im Zusammenhang mit Heimens Epitaph für Marcus Lüders ist klar geworden, dass die Abhängigkeit des Künstlers vom Auftraggeber hoch einzuschätzen ist.⁴² Schließlich sind da noch der natürliche Verfall im Verlauf der mehr als 350 Jahre seit der Entstehung der Werke zu bedenken und die unterschiedlichsten Versuche, diesen Verfall zu stoppen. So sind für das Retabel in Struxdorf mehrere Maßnahmen bekannt, die dessen optischen Eindruck beeinflusst haben könnten.

Aus dem Jahr 1793 heißt es, das Retabel sei „repariert und neu bemalt“ worden.⁴³ Dabei ist die ursprüngliche Fassung nicht unbedingt erhalten geblieben.

D. Ellger fährt fort: „1900 von Hampke gemäß der ursprünglichen Fassung erneuert.“⁴⁴ *Hauptfarben schwarz (alle Gründe) und Gold (Ornamentzüge und Schrift), Säulen marmoriert.*“⁴⁵

Untersuchungen im Zuge von Restaurierungen haben 1955/56 weitere „Übermalungen“ aufgedeckt.⁴⁶

Als jüngste Maßnahme in dieser Richtung muss eine gründliche Reinigung des Retabels im Jahr 1973 angesehen werden, bei der der polychrome Befund erhalten und „Putten u. übrige Figuren, sowie Abendmahlsspruch [und] Abend-mahlsbild ... gefirnißt“ worden sind.⁴⁷

⁴¹ In wie weit vielleicht eine satt aufgetragene Farbschicht die Ergebnisse der Schnitzkunst nivelliert hat, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden.

⁴² Siehe Abschnitt III.10.

⁴³ Ellger 1957, S. 477: ... (*statt schwarz blaßgrün und blau*).

⁴⁴ Am Retabel selbst steht auf dem Gebälk oberhalb des Abendmahlsgemäldes: *wiederhergestellt 1900 Hans Hampke, Schleswig.*

⁴⁵ Ellger 1957, S. 477.

⁴⁶ Schreiben des Landesdenkmalamts an die Kirchengemeinde Struxdorf vom 16.01.1956

⁴⁷ Restaurierungsbericht des Restaurators Peter Gloy vom 04.03.1974 im Landesamt für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein.

III.15. Triumphkreuz Schleswig-Friedrichsberg, Friedhofskapelle (1656)

Dieses Kruzifix ist die einzige bekannte Großskulptur, die dem Œuvre Nicolaus Heimens zuzuschreiben ist. Sie muss aber nicht nur darum als etwas Besonderes angesehen werden. In Schleswig-Holstein ist nur wenig Vergleichbares aus dem 17. Jahrhundert erhalten geblieben.¹

III.15.1. Aufstellungsort und Provenienz

Das mächtige Kreuz mit dem fast lebensgroßen Kruzifixus befindet sich heute frei hängend vor der weiß gestrichenen Stirnwand der Friedhofskapelle der Kirchengemeinde Friedrichsberg am Husumer Baum in Schleswig. Das Stück war ursprünglich Teil der Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche im heutigen Schleswiger Stadtteil Friedrichsberg.² Die Errichtung dieser Kirche war durch eine großzügige Stiftung von *Elisabeth Beeling* ermöglicht, der Witwe des dänischen *Lieutenants Bonifacy Beeling*.³ Der Bau selbst ist 1650/51 nach Plänen des herzoglichen *Hofmathematicus Adam Olearius* ausgeführt worden.⁴ Zum Umfang der Stiftung zitiert der Chronist Ulrich Petersen eine Inschrift am Altar der Kirche:

daß Kirch:gebaw, altar und silbern Kann dabey

den Predig:stuhl, wie auch umbs Chor die Meßings-Gallerey,

Dem höchsten Gott zu Ehrn und Ihrem [verstorbenen] Sohn daneben

*Zum Denckmal auffgericht.*⁵

¹ Dehio 1994, S. 791, - Lafrenz 1985, S. 42, - Stork 1937, S.314f. – Abb. III.15.1.

² Die Ortschaft Friedrichsberg war außerhalb der Mauern von Schleswig auf landesherrlichem Grund entstanden. Dort wohnten vorwiegend Schlossbedienstete und Handwerker, die auf Aufträge durch das Schloss Gottorf hofften. Der Ortsname geht auf Herzog Friedrich III. zurück. Erst 1711 wurden sowohl Friedrichsberg wie auch das ähnlich strukturierte Areal Lollfuß mit Schleswig zur „combinirten Stadt“ vereinigt. (Aug. Sach: Geschichte der Stadt Schleswig nach urkundlichen Quellen, Schleswig 1875, S. 276ff)

³ Der Name Beeling wird in der Literatur unterschiedlich geschrieben. Hier ist die Schreibung des frühen Schleswiger Chronisten Ulrich Petersen (1656-1735) übernommen.

⁴ Den, soweit bekannt, ältesten Hinweis auf diesen Zusammenhang verdanken wir U. Petersen, der von 1695 bis zu seinem Tod eine fünfbändige, handschriftlich verfasste Chronik seiner Heimatstadt aufgeschrieben hat. Das Original befindet sich Im Kopenhagener Reichsarchiv, eine Kopie davon im Stadtarchiv von Schleswig. Hier Bezug auf *Cap. CXXII von Der heutigen Friedrichs:berger Kirchen zur Heyligen Dreifaltigkeit genant*. S. 953. (Zu U. Petersen siehe auch Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 26 (1888) S. 805-807.)

⁵ Petersen (a.a.O.) S. 955. Bei dem genannten Predigtstuhl handelt es sich wahrscheinlich um Teile einer Kanzel, die 1597 von dem jungen Bildschnitzer Hans Peper (1597 – 1622 in Rendsburg tätig) für die Rendsburger Marienkirche gefertigt worden war. Nachdem im Jahr

Das hier zu besprechende Kruzifix hatte ursprünglich in Maria und dem Jünger Johannes zwei Beifiguren, ist also zum dreifigurigen Kreuzigungsbild erweitert gewesen und entsprach einem seit dem 11. Jahrhundert in der Westkirche weit verbreiteten Triumphkreuz-Typus.⁶ Diese Gruppe war auf dem Chorgitter in der neuen Kirche montiert. U. Petersen schreibt von dem „... zwischen dem Chor und Kirch erhobenn Crucifix mit der Heil. Mutter Mariae und des Jüngern Johannis zur Seiten stehenden Bildnis ...“.⁷ Wir dürfen uns einen Querbalken oberhalb des Chorgitters oder auch als dessen oberer Abschluss vorstellen, auf dem die drei Figuren positioniert gewesen waren. Das genannte Chorgitter war 1834 abgebaut worden und das Kruzifix hatte seinen neuen Platz an der Nordwand der Kirche bekommen. Die beiden Assistenzfiguren werden in diesem Zusammenhang nicht mehr erwähnt; sie scheinen schon im 19. Jahrhundert verloren gewesen zu sein.

Als man 1902 eine weitgehende Umgestaltung des Kirchenschiffs in Angriff genommen hatte, musste das Kruzifix abermals weichen. Es wurde in der Sakristei der Kirche abgestellt und war damit der Aufmerksamkeit der Kirchenbesucher entzogen. Seinen heutigen Platz hat das Kruzifix 1986 in der neuen Kapelle auf dem Friedrichsberger Friedhof (Husumer Baum) bekommen.⁸

1619 der Pfeiler der Marienkirche, der auch die Kanzel getragen hatte, eingestürzt war, hat man die dabei zerstörte Kanzel nicht restauriert und wieder aufgebaut, sondern bei Hans Peper eine neue beauftragt. „Erhebliche Reste“ der ersten Kanzel sollen auf Veranlassung von Elisabeth Beeling nach Friedrichsberg gebracht und zu der heute dort stehenden Kanzel verbaut worden sein. Ob, wie Wilh. Johnsen vermutet, Nic. Heimen den Aufbau der Kanzel vorgenommen hat, bleibt zu untersuchen. (Johnsen 1952, S. 39f.) Die Beziehungen der Witwe Beeling zu Rendsburg sind unklar. Zum ersten Altar der Friedrichsberger Kirche merkt der Schleswiger Chronist Johannes v. Schröder an: „Sie [E. Beeling] kaufte diesen [ersten Altar für die neue Friedrichsberger Kirche] von der Rendsburger Kirche, an die sie einen neuen Altar schenkte.“ (Schröder 1827, S. 170, Anm. 88) Damit ist jener Altar in der Rendsburger Marienkirche gemeint, den Elisabeth Beeling 1649 bei dem Dithmarscher Bildschnitzer Henning Claussen in Auftrag gegeben hatte. (Ingrid Hansen: Der Altar der St. Marienkirche in Rendsburg von 1649. Magisterarbeit 1971, maschinengeschriebenes Manuskript im kunsthist. Institut an der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel. Siehe auch Johnsen 1952, S. 38ff.) Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass zusammen mit dem Altar auch die Kanzelreste nach Friedrichsberg gekommen sind.

⁶ Seit Mitte des 11. Jhs. gehörten Triumphkreuze zu den wichtigsten kirchlichen Ausstattungsstücken (LCI 1968-76, Bd. 4, Sp. 356ff.). Dabei standen sie auf den Chorschränken, also zwischen Laienkirche und Chor. Das laut LCI älteste erhaltene Triumphkreuz-Ensemble ist das von etwa 1220 im Halberstädter Dom auf einem in mehr als fünf Metern Höhe das Kirchenschiff überspannenden Balken und zeigt mit Maria und dem Jünger Johannes unter dem Kreuz das typische Personal einer Triumphkreuzgruppe, das in Halberstadt durch je einen Cherub in den Außenpositionen erweitert ist. Siehe dazu Abb. III.15.2.

⁷ Petersen a.a.O. S. 957.

⁸ Daten aus Lemaitre/Lins 2005, S. 80

III.15.2. Stifter und Datierung

Das Kreuz steht auf der Stifertafel. Die ist etwa 130 cm lang und aus gleicher Bohle wie das Kreuz gearbeitet.⁹ Die obere Kante ist zu einer sanften Wölbung ausgesägt, wodurch der Eindruck eines flachen Hügels erweckt wird, auf dem das Kreuz errichtet ist. Die Stifertafel trägt in Versalschrift aus leicht erhabenen Buchstaben neben dem Namen des Stifters auch dessen Motivation für die Stiftung und die Datierung:

ICH BARTHOLD GOLDBERG HAB

IN DIESER KIRCH VEREHRET DIES

CRVCIFIX , VND SO DEN ZIERAHT HIE

VERMEHRET,, ANNO M DC LVI¹⁰

Der Text zeugt von einem ausgeprägten Selbstbewusstsein. Goldberg war Müller auf der Gottorfer Mühle und gehörte damit zum großen Kreis der Hofbediensteten, was ihn gegenüber anderen Handwerkern, die nur gelegentlich für den Hof arbeiteten, abhob.¹¹ Ob er durch dieses Privileg ein vermögender Mann geworden war, der zu einer so beachtlichen Stiftung in der Lage gewesen war, muss hier nicht erörtert werden. Auffällig ist, dass nach dem Namen Olearius mit Barthold Goldberg ein weiterer Faden vom Gottorfer Hof zum Kirchenbau auf dem Friedrichsberg sichtbar wird.¹²

Wegen der erhaben gearbeiteten Schriftzeichen kann die Datierung des Kruzifixes auf 1656 als sicher angenommen werden.

III.15.3. Zur Konstruktion des Werks

Der Blick auf konstruktive Details des fertigen Kruzifixes lässt Rückschlüsse auf den Werkprozess zu. Geplant war ein Kruzifix mit den Bildern der vier Evangelisten auf den Endscheiben und einer Stifertafel als Fußstück. Basismaterial ist eine 29 cm breite und 6 cm dicke Eichenbohle gewesen. Das umlaufende Ornament sollte nicht

⁹ Abb. III.15.3.

¹⁰ Es ist anzunehmen, dass mit dem Begriff Crucifix die ganze Dreiergruppe gemeint ist.

¹¹ Andresen/Stephan 1928, Bd 2, S. 274 u.a.

¹² Dass Herzog Friedrich III. selbst offenbar auch beeindruckt war von dem finanziellen Kraftakt der Witwe Beeling und deren festem Willen, den Friedrichsbergern eine Kirche zu schenken, zeigt, dass er den namhaften Betrag von 4.000 Reichstalern zum Bau der Kirche beigesteuert hat (Schröder a.a.O.). Vielleicht hat Friedrich sogar andere Mitglieder der herzoglichen Familie zu Spenden animiert. Jedenfalls schreibt Aug. Sach, dass die *Königin von Schweden Hedwig Eleonore* [Tochter Friedrichs III.] die mittlere *Glocke geschenkt* habe. (Sach 1875, S. 275)

angesetzt, sondern aus den Kanten der Bohle herausgearbeitet werden. Entsprechend ist an den Kanten der Bohle rechts und links je ein ca. 5 cm breiter und 1,5 cm tiefer Falz eingearbeitet worden. Auf diese Weise bleibt in der Bohlenmitte ein etwa 19 cm breiter Streifen für das eigentliche Kreuz stehen.

Der Kreuzstamm ist 195 cm, der Kreuzbalken 175 cm und das Fußstück 130 cm lang. Die Endscheiben für die Evangelistenbilder sind aus gleichem Holz wie das Kreuz, aber separat gefertigt worden; am Kreuzbalken sind das links und rechts Stücke von je 25 cm Länge, oben am Stamm ist das Detail rd. 35 cm lang. Eine separate Holztafel (23 x 18 x 1,5 cm) trägt schließlich das vierte Bild und überdeckt die Verbindung zwischen Kreuzstamm und dem Fußstück mit der Inschriftenkartusche. So beträgt die Gesamthöhe des Werks 250 cm und die Breite 225 cm.

Die bis hierhin beschriebenen Arbeiten kann ein einfacher Tischler verrichtet haben; die Kunst des Bildschnitzers war hierzu nicht erforderlich.

Auch bei den folgenden Schritten war arbeitsteiliges Vorgehen möglich. Nachdem an den drei separaten Bohlenstücken der ornamentale Rand geschnitzt und das Oval der Endscheiben mit ihrer leicht konvexen Wölbung angelegt worden war, konnten diese Teile an den Staffierer weitergegeben werden, der oft gleichzeitig der Fassmaler für das Gesamtwerk war. Derweil bearbeitete der Geselle, vielleicht auch mit einem Lehrlingen, in der Werkstatt das Ornament entlang des Kreuzes, während der Meister selbst vielleicht den Text der Stiftertafel anlegte oder am Körper des Gekreuzigten arbeitete.

Dieser hat, von den Zehen ausgehend bis über die Dornenkrone gemessen, eine Länge von reichlich 170 cm. Er ist, soweit erkennbar, aus einem Eichenstamm gearbeitet worden. Die Arme sind im Schulterbereich angesetzt und vermutlich mit hölzernen Dübeln am Körper befestigt; ihre Spannweite beträgt 165 cm. Die Skulptur scheint rundplastisch ausgearbeitet worden sein. Dort, wo sie nicht unmittelbar dem Kreuzbalken anliegt, ist sie allansichtig durchgebildet. Eine Aushöhlung der Rückseite zur Vermeidung von Trockenrissen ist nicht erkennbar.

Die Skulptur ist von hinten mit insgesamt fünf vierkantig geschmiedeten eisernen Nägeln am Kreuz befestigt.

III.15.4. Der Korpus

Der Gekreuzigte in Halberstadt begegnet uns in fast aufrechter Haltung. Die geschlossenen Augen und der zur Seite geneigte Kopf deuten darauf hin, dass der Tod bereits eingetreten ist. Jesu Gesicht hat einen schlafenden, einen entspannten Eindruck. Alles irdische Leiden ist von ihm abgefallen. Es gibt keine Dornenkrone und keine blutende Seitenwunde. Auch die Nägel durch Handflächen und Füße fehlen und statt sich auf ein Suppedaneum zu stützen, zertritt der Gekreuzigte den Lindwurm des Todes und Verderbens. Hinter dem Kreuz umstrahlt ein Nimbus den Kopf Jesu.¹³

Hinter Heimens Kruzifix steht ein anderer Typus. Vor der Erlösung vom Tod stehen die Grausamkeit des Leidens, die Dornenkrone und der geschundene Körper.

Das stark gelängt erscheinende Gesicht mit den kaum geöffneten Lippen und der markanten, geraden Nase unter einer steilen Stirnfalte wirkt, nicht zuletzt aufgrund der vielen gemalten Blutspuren, zutiefst verletzt.¹⁴ Die Brust ist eingefallen, die Bauchdecke kaum vorgewölbt. Das Gewicht des Rumpfes hat die vormals horizontal ausgestreckten Arme nach unten gezogen. Ungewöhnlich ist die Haltung der Hände. Nur Ring- und Kleinfinger sind schmerzverkrampft, Daumen, Zeige- und Mittelfinger hat der Gekreuzigte wie zu einem Segensgestus ausgestreckt.¹⁵ Beide Hände vollführen die gleiche Geste. Die Beine sind in den Kniegelenken etwas eingeknickt und dabei nach links gedreht; sie klaffen nur wenig auseinander. Die Füße sind übereinander gestellt und mit nur einem Nagel am Kreuz fixiert. Ein Suppedaneum fehlt.¹⁶

Bemerkenswert ist, wie sicher der Schnitzer anatomische Details behandelt hat, die zum Zerreißen gedehnten Muskeln der sehnigen Arme etwa oder am gestreckten Rumpf das Brustbein, die Rippenbögen und die flache Bauchdecke, auf der sich dünn Adern abzeichnen. Auch wie die Füße und die schlanken Beine mit den modellierten

¹³ Abb. III.15.2.

¹⁴ Abb. III.15.4.

¹⁵ Abb. III.15.5.

¹⁶ Es gibt keine Überlieferung vom Prozedere der Kreuzigungen im Römischen Reich. Ebenso wenig informieren in dem Fall die Evangelien, die ansonsten ziemlich detailliert über Jesu Hinrichtung berichten. Das hat mit dazu geführt, dass es in der darstellenden Kunst in dieser Frage keine einheitliche Tendenz gegeben hat, geschweige denn so etwas wie Verbindlichkeit. Frühe Darstellungen von Dreinagelkruzifixen finden wir in Westeuropa Anfang des 13. Jahrhunderts. Beim Viernageltyp war jeder Fuß des Gekreuzigten für sich an den Kreuzstamm genagelt worden. Siehe dazu auch LCI 1968-76, Bd. 2, Sp. 682ff oder Sachs 2005, S. 106f.

Knien, den verschiedenen Muskelgruppen und Sehnen herausgearbeitet worden sind, zeugt von sicherer Beobachtung und beachtlicher Schnitzkunst.

Man ahnt die Lieblosigkeit, mit der man dem Delinquenten das Lendentuch umgelegt hat.¹⁷ Ein zweifach um den Leib geschlungenes Seil hält das Tuch nur mühsam, das zu dichten, herabhängenden, tiefen Falten zusammengeschoben und von der linken Hüfte unter dem Seil heraus fast bis auf den Oberschenkel hinab geglitten ist. Rechts hält ein lockerer Knoten das klumpig zusammenge raffte Tuch; ein Stück davon hängt weit herab.

Aus den Nagelwunden rinnt das Blut von den durchstochenen Handtellern an den Unterarmen herab bzw. von den Mittelfüßen über den Spann hin zu den Zehen. Ebenso blutet die Wunde an Jesu rechter Rumpfseite stark, die ihm von Longinus, dem Centurio der römischen Wachmannschaft, beigebracht worden war.¹⁸

Nichts ist an dieser expressiven Darstellung geschönt. Der geschundene, zerbrochene Körper des unter höchsten Qualen gestorbenen Menschen Jesus wird regelrecht ausgestellt. Es hat dem protestantischen Betrachter im 17. Jahrhundert keine Schwierigkeiten bereitet, einen nächsten Deutungsschritt zu vollziehen und in der geschundenen Figur ein Bild des Gottessohns zu erkennen, der durch Tod und Auferstehung den sündhaften Menschen Vergebung verheißt.

Wenn wir uns nach Vorlagen umsehen, die Heimen benutzt haben könnte, treffen wir auf einen Stich des Niederländers Cornelis Cort.¹⁹ Auch die Christusfigur aus einer Golgatha-Szene von *Zacharias Dolendo* (1561-1604), die in Kapitel III.4. (Kanzel in Hattstedt) schon zitiert worden ist, ist nahe bei jener in Schleswig.²⁰

III.15.5. Evangelistenbilder

Verbreitet findet man bei Kruzifixen auf den Endscheiben Darstellungen der vier Evangelisten bzw. der Evangelistensymbole. Sie sind die Quellen, die die Geschichte von Jesu Hinrichtung als Opfertod erkannt haben und die, gewissermaßen als

¹⁷ Abb. III.15.6.

¹⁸ Die Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas nennen diesen Namen nicht. Auch Johannes spricht lediglich von einem der Kriegsknechte. Im apokryphen Nikodemus-Evangelium findet sich an der entsprechenden Stelle der Name. (Schindler 1988, S. 562) Die Legende weiß dann weiter, dass die Augen des fast blinden Centurio von einem Tropfen von Jesu Blut getroffen worden seien, worauf Longinus seine Sehkraft zurückbekommen habe. Voragine / Laager o. J., S. 131

¹⁹ Abb. III.15.7.

²⁰ Dolendo hat in den Jahren 1596 bis 1598 eine Serie von Kupferstichen zur „Passion Christi“ nach Gemälden von Karel Mander (1548-1606) vorgelegt (12 Blätter + Titel). Daraus Abb. III.4.19.

Beglaubigungsinstanz, den juristischen Vorgang auf eine theologische Ebene gehoben haben.

Das Kreuz in Schleswig Friedrichsberg trägt hochovale Endscheiben, auf denen, vermutlich in Tempera, mit Firnis überzogen und mit Gold umrandet, die Bildnisse der Evangelisten als Halbfiguren im Halbprofil dargestellt sind. Sie werden von ihren Symbolwesen begleitet. Auf dem linken Ende des Kreuzbalkens erkennt man *Markus* als älteren Mann mit einem bärtigen Gesicht, das konzentriert aus dem Bild herauszublicken scheint.²¹ Mit der rechten Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch und in der Linken seine Schreibfeder. Der Kopf des ihn begleitenden Löwen taucht unten rechts am Bildrand auf. Auf der gegenüber liegenden Endscheibe ist *Lukas* abgebildet.²² Er könnte an einem Schreibpult stehen. Sein bartloses Gesicht lässt ihn, trotz des kahlen Kopfes, jünger erscheinen als sein Gegenüber. Die Finger seiner rechten Hand weisen auf seine Brust, vielleicht eine Geste der Konzentration darauf, was seine linke Hand, die die Schreibfeder führt, zu Papier bringen will. Rechts, schräg hinter Lukas, steht der Stier. Der Balkenkopf des Kreuzstamms trägt das Bildnis des *Matthäus*.²³ Sein Gesicht wird wie bei Markus durch einen dichten Vollbart und volles Kraushaar gerahmt. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch und in der rechten Hand hält er die Feder. Dabei dreht er seinen Kopf zuhörend dem schräg hinter ihm erschienenen Engel zu. Der scheint Matthäus den Text zu diktieren.

Das dem oberen Ende des eigentlichen Kreuzstamms angesetzte Holz ist so viel länger bemessen, als es für den geschnitzten Kreuztitulus erforderlich ist. Dazu hat der Schnitzer ein etwa 60 cm langes Brettstück wie ein mit s-förmigem Schwung wehendes Schriftband ausgesägt, die Frontseite zu einer leicht konvexen Fläche geformt und darauf die vier Majuskeln erhaben stehen gelassen. Die seitlichen Enden dieses „Schriftbands“ sind in manieristischer Überzeichnung so geformt, als wären sie aufgerolltes Pergament.

Für das Bildnis des Johannes hat man eine separate Holztafel genommen.²⁴ Im goldenen Oval erkennen wir den Evangelisten als Mann mittleren Alters mit hoher Stirn, geröteten Wangen, einem schmalen Oberlippenbart und einem konzentrierten Blick nach links aus dem Bild heraus. Sein langes, dunkelblondes Haar fällt gelockt bis auf die Schultern. Wie Markus hält Johannes ein aufgeschlagenes Buch in der einen

²¹ Abb. III.15.8.

²² Abb. III.15.9.

²³ Abb. III.15.10.

²⁴ Abb. III.15.11.

Hand und in der anderen die Schreibfeder. Der schwarze Adler links im Hintergrund reckt sich zu Johannes empor als gäbe er ihm Anweisungen. Die mehrfach gerissene Holztafel mit diesem Bild ist mit kräftigen Nägeln durch drei ihrer Ecken so am Kreuz befestigt, dass der Stoß zwischen dessen Fuß und der Stiftertafel weitgehend verdeckt wird.

III.15.6. Das Ornament

Der Ausspruch Jesu, er sei der Weinstock und die Jünger die Reben (Joh. 15, 5) hat dazu geführt, dass sich schon früh jener Bildtypus entwickelt hat, der das christliche Kreuz als Kreuz des Lebens erkennt. Das Marterinstrument wird zum Symbol für die Überwindung des Todes stilisiert.²⁵ Bei Triumphkreuzen aus dem 14./15. Jahrhundert sind die Ränder des Kreuzes vielfach mit Ranken und Blättern besetzt.²⁶ Als Beispiel sei das monumentale Triumphkreuz (um 1360/70) über dem zweiseitigen Kreuzaltar im Münster zu Bad Doberan zitiert.²⁷ Die strahlende grüne Lüsterfarbe des dem Kreuz entspringenden Laubs dominiert das Kreuz. Ein nächster Schritt ist der von vegetabilen Elementen hin zu naturfernem, abstraktem Ornament.

Heimen hat für sein Schleswiger Triumphkreuz diesen Schritt vollzogen. Aus allen äußeren Randflächen der kantig gesägten Eichenbohlen entspringen wie aufgereiht Elemente aus Ohrmuschel- bzw. Knorpelwerk. Dabei hat sich der Schnitzer auf die vom Holz des Kreuzes vorgegebene Tiefe von etwa 4,5 cm beschränkt und trotzdem eine wulstige Fülle des Ornaments erreicht.

Die daraus geschnittenen Ornamentformen sind die bekannten S- und C-Schwünge mit ihren keulenartig verdickten Enden und den ohrmuschelförmigen Aufrollungen. In den Längen sind an verschiedenen Stellen knorpelige Beulen aneinander gereiht. Scharfe Grate fehlen. Die einzelnen Elemente haben keine Verbindung zueinander. Durch ihre gedrungene Form und das Fehlen kleinteiliger Feinheiten wird eher der Anschein praller Knospen erweckt, mit denen aus dem Holz des Kreuzes etwas Neues entsteht.

II.15.7. Malerei auf der Rückseite des Kreuzes

Ein Triumphkreuz hatte seinen Platz zwischen dem Chor, dem Bereich der Kleriker, und der Laienkirche. Also verfügt ein Triumphkreuz auch über zwei Ansichten, eine

²⁵ Siehe dazu auch LCI 1968-1976, Bd. 1, Sp. 262ff.

²⁶ LCI 1968-1976, Bd. 4, Sp. 358.

²⁷ Abb. III.15.12.

nach Westen, den Gottesdienstbesuchern zugewandte Seite mit dem Kruzifixus und eine für die Kleriker im Chor der Kirche bestimmte Seite, die vielfach mit Malerei geschmückt war. Das Triumphkreuz in der erst 1651 geweihten protestantischen Dreifaltigkeitskirche in Schleswig hatte mehr als 160 Jahre an einer Kirchenwand gehangen. Seine Rückseite hatte vermutlich im Lauf der Zeit ihre Strahlkraft verloren. Was an unansehnlichen Bildresten geblieben war, hatte man mit einer dicken Schicht brauner Leimfarbe übertüncht und an eine Wand gehängt. Erst im Zuge der letzten Restaurierung des Triumphkreuzes in den Jahren 1999/2000 ist auch die ursprüngliche Bemalung auf der eigentlichen Zweitansicht des Kreuzes aufgetaucht.²⁸ Wo auf der Christusseite des Kreuzes die Ränder ausgesägt und vom Schnitzer zu Ornamentformen mit Höhen und Tiefen ausgearbeitet und vom Fassmaler mit grün und Gold nuanciert worden sind, bilden auf der brettigen Rückseite nur die Spuren der Säge die Außenkanten des Ornaments; der ist der Maler mit lasierendem Pinsel nachgegangen. Dabei wechseln sich Grau, Weiß und Grün ab, so dass die sich gegenüberliegenden Abschnitte mit vergleichbarer Form die gleiche Farbe tragen. Daraus ergeben sich rahmende Klammern für „... eine umfangreiche Mischung der in der Mitte des 17. Jahrhunderts bekannten Zierpflanzen aus aller Welt ...“²⁹ 39 Bilder, teilweise in Wiederholungen, sind auf schwarzem Grund über den Kreuzstamm, den Querbalken sowie den Fuß verteilt. Während Stängel und Blattwerk eher schematisch ausgeführt sind, zeigt der größte Teil der charaktervollen Blütenbilder, dass der Staffierer sehr wohl bestimmte Pflanzen im Auge gehabt hat und bei deren Anordnung nach Plan vorgegangen ist.

Allgemein wird den Blumen eine ambivalente symbolische Bedeutung beigemessen. Zum einen gelten sie mit ihrer Vergänglichkeit den Menschen als Vanitas-mahnungen. Dann aber sind Blumen auch Zeichen für die Auferstehung und die Hoffnung auf das Ewige Leben. Nicht jedes einzelne Exemplar auf der Rückseite des Kreuzes ist identifizierbar; allein die hier gefundene Vielfalt der dargestellten Blumen ist erstaunlich.

Dort, wo die beiden Kreuzbalken einander überlappen, wo sich auf der Vorderseite der dornenbekrönte Kopf der Christusfigur befindet, erkennt man die Blüte einer *weißen Iris*, die aufgrund der Form ihres Blattwerks auch Schwertlilie genannt wird.

²⁸ Abb. III.15.13. Dass diese Bemalung schon im Jahr 1656 aufgebracht und vom Stifter des Kruzifixes beauftragt worden ist, kann nur vermutet werden.

²⁹ Lemaître / Lins 2005, S. 80, mit Literaturangaben. Wenn nicht besonders erwähnt, folgt Abschnitt II.15.7. diesem Aufsatz.

Die Pflanze steht einmal für den Schmerz Mariens, der leiblichen Mutter Jesu, über dessen Tod.³⁰ Gleichzeitig gilt sie als „*Sinnbild der Vergebung der Sünden*“.³¹

Am oberen Ende des Kreuzstamms ist rückseitig die Blüte einer *orangefarbenen Kaiserkrone* wiedergegeben. Die Pflanze stammt aus dem alten Orient, von wo sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch nach West- und Mitteleuropa eingeführt worden war und wegen ihrer Kostbarkeit zunächst nur in den Gärten herrschaftlicher Pflanzenliebhaber gepflegt wurde. Gleichzeitig tauchte die Pflanze als *Corona Regia* oder als *Lilium sive Corona imperialis* in verschiedenen Florilegien der Zeit auf.³² Sie hatte sich rasch eine besondere Stellung in den herrschaftlichen Barockgärten Mitteleuropas erobert.³³ Am Schleswiger Triumphkreuz ist die Kaiserkrone gezielt auf gleiche Höhe mit dem Verweis auf den „König der Juden“ gesetzt worden, es klingt wie ein Echo auf den Kreuztitulus.

Am Fuß des Kreuzes prangt eine üppige *rote Nelke* mit einer kleineren Nebenblüte und einer sich öffnenden Knospe.³⁴ Die Blume gilt als ein Zeichen der wahren und reinen Liebe.³⁵ Sie wird ebenfalls als Symbol für das Leiden Christi sowie die Wiedersehens-Hoffnung der Menschen angesehen.³⁶ Das Christentum verbindet im Johannesevangelium diese drei Aspekte miteinander. Gottes Liebe den Menschen gegenüber ist die wahre Liebe, die sich darin offenbart, dass er seinen Sohn für die Menschen leiden und auferstehen lässt (Joh. 3, 16-17). Nelken gibt es auch am rechten Kreuzarm und auf der Rückseite der Stiftertafel;³⁷ denen stehen zwei *gelbe Narzissenblüten* gegenüber, die, ähnlich wie die Nelken, ein Bild für die Auf-

³⁰ Lemaitre / Lins 2005, S. 83.

³¹ Sachs 2005, S. 70 sowie Abb. III.15.14.

³² Heinz-Dieter Krausch: „Kaiserkron und Päonien rot ...“. Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. München, Hamburg 2003, S. 167f.

³³ Mehrere Maler jener Zeit, vor allem aus den Niederlanden, haben der Kaiserkrone in ihren Blumen-Stillleben eine herausragende Stellung gegeben. Als markantes Beispiel sei hier der „Blumenstrauß“ des Flamen Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625) aus dem 1. Viert. 17. Jh. genannt. (Abb. III.15.15.)

Wohl von Brueghel beeinflusst, hat der Holländer Roelant Savery (1576-1639) 1624 ein ähnliches Stillleben mit einer alles andere überragenden Kaiserkrone gemalt. Dieses Bild hängt heute im Centraal Museum, Utrecht. (Abb. III.15.16.)

³⁴ Abb. III.15.17. „Als die Garten-Nelken in der Renaissance nach Deutschland kamen, erhielten sie wegen ihres gewürznelkenähnlichen Duftes den Namen *Nägelein-Blumen*. Als *Näglein* hatte man hier die seit dem Mittelalter als Gewürz bekannten getrockneten Blütenknospen des südostasiatischen Gewürznelkenstrauches, welche kleinen Nägeln gleichen, bezeichnet. Der Name Näglein-Blume verkürzte sich später zu Neglein [mittelniederdeutsch: negelken] und Nelken, und so kommt es, dass im Deutschen sowohl das genannte Gewürz als auch die Arten der Pflanzengattung *Dianthus* als Nelken bezeichnet werden.“ (Krausch 2003, S. 140ff) Siehe dazu auch Abschnitt III.3.4.1.

³⁵ Sachs 2005, S.71.

³⁶ Zerling 2007, S. 191.

³⁷ Abb. III.15.17.

erstehung Christi sind und ganz allgemein die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod ausdrücken.³⁸

Knapp einen Meter unterhalb des Scheitelpunkts des Kreuzes trifft man auf die Abbildung zweier Blüten des *Wilden Stiefmütterchens* (*Viola tricolor*).³⁹ Allgemein gelten Viole als Symbole der Demut und Barmherzigkeit.⁴⁰ Eine weitere Symbol-ebene öffnet der lateinische Name der hier abgebildeten Vertreterin, indem er auf die Dreifarbigkeit der Blüte hinweist: zwei blau bis violett leuchtende Kronblätter oben, zwei seitliche Kronblätter sind weiß mit zartblauer Zeichnung und ein fünftes Kronblatt schimmert in hellem Gelb. Dieser Dreiklang der Farben ist in der christlichen Symbolik schon im Mittelalter als Hinweis auf die Trinität gelesen und die Blume als Dreifaltigkeitsblume bezeichnet worden. Der Arzt *Tabernae-montanus* (1522-1590) bezeichnet die Pflanze als „Freysamkraut oder Dreyfaltigkeitsblume“.⁴¹

Es kann auch als Verneigung der Friedrichsberger *Dreifaltigkeitskirche* gegenüber gesehen werden, dass diese Abbildung der *Dreifaltigkeitsblume* mitten auf halbem Weg zwischen Scheitel- und Fußpunkt des Kreuzesstamms auf der Blütenseite des Triumphkreuzes platziert worden ist. Ist es doch gemäß der Stiftertafel auch Bestreben, „... so den Zierath hie ...“ zu vermehren.

Andere Exemplare des abgebildeten Pflanzenkanons sollen hier nur summarisch benannt werden: An verschiedenen Stellen finden wir rotgeränderte Kronen-Anemonen, sie gelten als Hinweis auf den Tod.⁴² Gleiches sagt auch die rasch welkende Tulpe, die andererseits schnell aus der Zwiebel zu neuem Leben erwacht. Natürlich dürfen Rosen nicht fehlen, weiße Rosen, teilweise blass rot überhaucht, rote als Zeichen für Jesu Martyrium. Auch Glockenblumen findet man und Maiglöckchen und Vergissmeinnicht, Alpenveilchen und Mohn. Einiges bleibt, wie gesagt, unbestimmt.

Das allerdings schmälert den Gesamteindruck in keiner Weise. Die bunte Vielfalt der Blumen, sei es in Form einzelner Individuen oder als namenlose Teile des Ganzen, verweist wie das knospende Ornament am Rand auf das Kreuz als Baum des Lebens.

³⁸ Lemaitre / Lins 2005, S. 83.

³⁹ Siehe Abb. III.15.14. Zu der volkstümlichen Bezeichnung siehe Lemaitre / Lins 2005, Anm. 7, S. 86..

⁴⁰ Besonders im Zusammenhang mit der Marienverehrung. Sachs 2005, S. 71.

⁴¹ Zitiert aus Krausch 2003, S. 492f. Der Arzt und Apotheker Jacobus Theodorus Tabernaemontanus hat 1588 ein umfangreiches Kräuterbuch herausgegeben.

⁴² Lemaitre / Lins 2005, S. 83

III.16. Epitaph Schnell, St. Katharinen-Kirche in Katharinenheerd (1658)

III.16.1. Ort der Hängung

Katharinenheerd ist mit seinen knapp 180 Einwohnern eines der kleinsten Kirchdörfer in der Landschaft Eiderstedt und liegt rund acht Kilometer nordwestlich von Tönning beiderseits der B202.¹ Im „*Chronicon Eiderostadense vulgare*“ heißt es, dass die erste Kapelle in Katharinenheerd im Jahr 1113 zusammen mit fünf weiteren im Eiderstedter Marschland gegründet worden sei.² Den blutigen mittelalterlichen Grenzkämpfen zwischen Dithmarschern und Eiderstedtern ist auch die ursprüngliche Kapelle in Katharinenheerd zum Opfer gefallen. Anfang des 16. Jahrhunderts ist dann jener Backsteinbau errichtet worden, der sich bis heute als der Heiligen Katharina geweihtes Gotteshaus präsentiert.³ Das Schiff der Saalkirche misst in der Länge 13,80 m und in der Breite 8,50 m.⁴ Der wenig eingezogene Chorraum mit dreiseitigem Ostschluss ist etwa 7,20 m tief. Schiff und Chor sind in einer Höhe von etwa 4,80 m von einer Holzbalkendecke überspannt.

Das Epitaph hat allein schon mit seiner Höhe von 3,20 m und der ausgreifenden Breite von 2,60 m eine starke Dominanz in dem vergleichsweise kleinen und engen Kirchenschiff.⁵ Es hängt an der verputzten und geweißten Südwand des Kirchenschiffs zwischen den beiden einzigen Fenstern. Dabei beginnt der Unterhang des Epitaphs nur wenig oberhalb der Reihe der Kirchenbänke und die Bekrönungsfigur ragt deutlich in den Raum zwischen zwei Deckenbalken hinein.⁶

¹ Die Chronik von Katharinenheerd erwähnt die legendenhafte Geschichte von der Entstehung des Ortsnamens: Zwei frommen Jungfrauen, Katharina und Heerda, sei der Weg zur nächsten Kirche zu lang gewesen. In ihren Schürzen sollen sie Erde zusammengetragen und zu einer Warft aufgeschüttet haben, auf der alsdann eine Kapelle gebaut worden sei. Zum Gedenken an die beiden Frauen habe man ihre Namen zum Ortsnamen gemacht. (Gemeinde Katharinenheerd, 1998, S. 39)

² Jasper 1977, S. 14/15.

³ 1604 ist nur wenige Meter neben der Nordwestecke der Kirche mit quadratischem Grundriss auf einem Backsteinfundament der Glockenstapel errichtet worden. (Oberdiek 1939, S. 50)

⁴ Maße aus Oberdiek 1939, S.51. Dort auch Grundriss der Kirche (Abb.III.16.2.)

⁵ Abb. III.16.3.

⁶ Die beiden Gedächtnistafeln links und rechts neben dem Unterhang des Epitaphs haben keinerlei erkennbaren Bezug zu diesem. Sie sind von hochovaler Form (rd. 40 cm) und aus getriebenem und schwarz lackiertem Eisenblech. Beschriftung und Dekor sind mit Goldbronze ausgeführt. Linke Tafel: für Anna Catharina Jens, Frau des Bürgermeisters, gestorben 1863. Rechte Tafel: zum Gedenken des Sel. Herrn (Name unleserlich), gestorben 1872. Beiden Schildern ist, wohl nachträglich, ein gebogener eiserner Arm mit Kerzenteller angesetzt worden.

III.16.2. Datierung und Stifter

Den einzigen Hinweis auf das Entstehungsjahr des Epitaphs gibt wieder einmal die Inschriftentafel im Unterhang. Dort ist das Jahr 1658 verzeichnet. Damit ist das Epitaph Schnel die letzte uns bekannte große Arbeit, die der Werkstatt Nicolaus Heimens zugeschrieben werden kann. Die im Folgenden zu schildernden Umstände machen das genannte Datum plausibel. Die Kartusche trägt folgenden Text:

*Denkmal des
Hr. Joh. Schnel, Predigers hies. mit seiner Ehefr. Margar.
Sch[n]jellin u. ihren verstorbenen beiden Ehemännern Hr.
Thomas Hauckens, Landschreiber in Everschop u.
Utholm⁷ u. Hr. Broder Jacoby Pastor hieselbst.
Anno 1658
Renov. 1860*

Es muss bezweifelt werden, dass der heute vorgefundene Text wirklich mit dem ursprünglichen übereinstimmt. Gustav Overdiek vermutet in den „Kulturdenkmälern des Kreises Eiderstedt“ auf das Epitaph insgesamt bezogen „Veränderungen bei der „Renovierung“ von 1860“.⁸ Zur Schriftkartusche heißt es an gleicher Stelle, sie sei „schwarz überstrichen und mit neuer Goldschrift versehen“ worden. In der Tat erscheinen der schwarze Schriftgrund und mehr noch die Goldschrift allzu glatt und ohne jeden Hinweis auf authentische Details, die Rückschlüsse auf den ursprünglichen Text zulassen würden. Wir kennen aus Schriftkartuschen an Epitaphien aus dem 16. und 17. Jahrhundert frei gehandhabte Frakturschriften. Die hier benutzte Antiqua mit den charakteristischen Rundungen und den in diesem Fall wie normiert wirkenden Buchstabenformen, -größen und -abständen stammen wahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert. Inhaltlich fehlt ein konkreter Hinweis auf den / die Stifter. Im 17. Jahrhundert wird verbreitet auf die die Kirche zierende Wirkung des fraglichen Epitaphs verwiesen. Auch das suchen wir beim Epitaph Schnel vergeblich. Stattdessen sind hier lediglich die vier Personen und deren Funktionen aufgezählt. Diese drei Männer und eine Frau sind in Einzelporträts innerhalb des Epitaphs dargestellt. Aus den Lebensdaten kann man schließen, dass die Eheleute Johan und Margaretha Schnel die Stifter des Epitaphs gewesen sind.

⁷ Everschop und Utholm waren die Namen der beiden Westharden Eiderstedts.

⁸ Overdiek 1939, S. 59.

Bezüglich der Datierung scheint das Jahr 1658 zutreffend. Es ist anzunehmen, dass man bei der „Renovierung“ von 1860 diese Jahreszahl vorgefunden hat.

Johannes Schnel war 1630 als Sohn des gleichnamigen Pastors im benachbarten Oldenswort ⁹ geboren worden und hatte 1657 die Pfarrstelle in Katharinenheerd übernommen, die er bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1666 innehatte.¹⁰ Frau Margaretha Schnel ist lt. Totenregister der Gemeinde 1660 gestorben.¹¹

III. 16.3. Aufbau und Konstruktion

Der Aufbau des Epitaphs ist ähnlich wie bei anderen Werken aus der Werkstatt Heimens. Architektonische Strukturelemente fehlen weitgehend. Lediglich ein 10 cm hoher Sockel bildet eine Art Fundament für das Hauptgeschoss mit dem zentralen Tafelbild. Die zarte Bogenstellung um das Hauptgemälde ist eher bild-bezogener Rahmen als ein Stück Tektonik. Der Unterhang mit der Schrifttafel beschreibt etwa die Form eines gleichschenkligen Dreiecks. Auffällige Strukturelemente bilden vier Bildnistafeln; drei sind oktogonal, die oberste ist rund gerahmt. Sie scheinen wie Monde um das Zentralbild zu kreisen und betonen mit ihren streng geometrischen Rahmen gleichzeitig ihre Eigenständigkeit. Diesem malerischen Schwergewicht hat Heimen eine reduzierte Anzahl größerer Skulpturen entgegengesetzt und so eine ästhetische Balance gehalten. Am Epitaph Schnel zeigt sich, dass Heimen jene stilistische Neuerung, die er 1652 für das Epitaph des Marcus Lüders in Husum übernommen hatte, nicht nur bei dem Epitaph Dresscher in Tetenbüll weiterverfolgt hat. Wenn der Schnitzer allerdings auf die ungewohnte Birnenform der zentralen Bildtafel, wie sie das Tetenbüll Epitaph aufweist, verzichtet und in Katharinenheerd wieder auf das gewohnte Bogenfeld mit den flankierenden Stehfiguren zurückgreift, mag das auf Vorgaben der Auftraggeber zurückzuführen sein. Ebenso gut deutet das darauf hin, dass Heimen hier eine kurzlebige Mode wieder abgestreift und zu „seiner“ Form zurückgefunden hat.

⁹ Ein Epitaph für den 1636 verstorbenen Pastor hängt in der Kirche zu Oldenswort. Eine Abbildung dazu mit knappem Text bringt Ketelsen-Volkhardt 1989 auf Seite 211/212.

¹⁰ Wenn nicht anders genannt, stammen Daten und Fakten im Zusammenhang mit dem Leben des Johannes Schnel aus Voss 1853, S. 128f oder aus der Chronik der *Gemeinde Katharinenheerd* 1998, S. 58f. Daraus sind im Folgenden auch Daten aus dem *Copulations-Register* und dem *Toten-Register* von Katharinenheerd zitiert.

¹¹ Ein Jahr nach dem Tod Margarethas heiratet Johannes Schnell die *nachgelassene eheleibliche* Tochter des *Peter Ratke, wohlverdienter Rath- und Lehnsmann zu Welt*, einem Nachbardorf von Katharinenheerd. Diese (auch Margaretha) war schon 1662 *im Alter von 16 Jahren und 34 Wochen* vermutlich im Kindbett gestorben. Johannes Schnells dritte Frau wird die „*Tugendreiche Jungfer Heydewig deß ... wolweise Herrn Michael Wittmake, wolverdienter Bürgermeister in der Glückstadt*“.

Die Statik dieses Epitaphs wird wieder von der Rahmenkonstruktion um das Hauptgemälde herum bestimmt, die für den Betrachter verdeckt gehalten ist. 3,5 cm dicke Hartholzbohlen sind so zusammengesetzt, dass sie das für das Zentralgemälde nötige Fenster bilden. Unterhang, seitliche Anschwünge sowie der Aufsatz sind aus rd. 2,5 cm dicken Brettern zusammengesetzt und dem Hauptrahmen angefügt. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Bauteilen erfolgen heute vorwiegend durch rückseitig aufgeschraubte hölzerne Laschen. Inwieweit das auch die ursprüngliche Verbindung gewesen ist, bleibt unklar.

III.16.4. Zentrales Tafelbild¹²

Nach der freieren Form des Mittelbilds im Epitaph für Alexander Dresscher in Tetenbüll wird für dieses Epitaph wieder das straffe, rechteckige Bildformat mit rundbogigem Abschluss verwendet, wie wir es u.a. bei Heimens frühen Epitaphien für Johann Kraißbach in Hemme oder Claus Harder in Rendsburg gesehen haben. Die hölzerne Bildtafel ist hinter einem entsprechenden Ausschnitt montiert und besteht aus verschiedenen breiten Brettstücken. Mehrere der vertikalen Nähte haben sich geöffnet. Das Gemälde ist 110 cm hoch und 80 cm breit. Eine schmale, profilierte Goldleiste umrandet das Bild und setzt es ab von dem Schnitzornament und dem Figureschmuck seiner Umgebung.

Die untere Bildhälfte wird beherrscht von drei jungen Frauen. Sie sitzen im Freien auf kahlem Boden; hinter ihnen öffnet sich eine weite Ideallandschaft. Die drei sind mit zeitgenössischen Gewändern bekleidet. Die Stofffülle ihrer Kleider mit den applizierten Borten und aufgesetzten Zierknöpfen lässt nur ihre nackten Füße sowie Hände und Unterarme frei. Nur die rechte Figur trägt ein breitkrempiges Hütchen, unter dem ihr gelocktes Haar hervorquillt. Die beiden anderen sind ohne Kopfbedeckung, und die langen, blonden Locken fallen ihnen auf die Schultern. Alle drei haben wie überrascht die Hände angehoben und ihren staunenden Blick nach oben auf eine gemeinsame Vision vom Himmelreich gerichtet; ihnen ist der auf Wolken schwebende Christus, umsorgt von seinen Engeln, als der Herrscher im Himmel erschienen.

Margaretha Schnel, die Stifterin des Epitaphs, wird dem Maler die Geschichte zum Thema des Gemäldes aufgegeben haben. Und da ihr Porträt so platziert worden ist, dass es den unteren Rand des Hauptgemäldes überschneidet, kann man annehmen, dass der Inhalt der Vision für sie Gewissheit gewesen ist.

¹² Abb. III.16.4.

Das Gemälde ist, soweit erkennbar, weder datiert noch signiert; die Rückseite des Bildes ist nicht einsehbar.

III.16.5. Vier Porträts

Um das zentrale Gemälde herum sind vier kleinere Holztafeln mit den Brustbildern von Margaretha Schnel und ihren drei Ehemännern angeordnet. Das Bildnis der Frau überschneidet die Unterkante des Hauptgemäldes. Ein zweites zeigt den Landschreiber Thomas Hauckens, den ersten Ehemann der Margaretha. Es hängt oberhalb des großen Tafelbildes. Zwei Katharinenheerder Pastoren, Broderus Jacobi und zuletzt Johan Schnel, waren die Ehemänner zwei und drei. Deren Bildnisse haben ihren Platz links und rechts im oberen Bereich der Seitenhänge.

Margarethas Porträt ist in seinem oktogonalen Rahmen aus etwa 5 cm breiten und mit Gold belegten Profilleisten¹³ mittig vor dem Gesims unterhalb des Hauptgeschosses montiert.¹⁴ Es ragt mit seinem oberen Drittel in das Zentralgemälde hinein, ohne allerdings wesentliche Elemente davon zu verdecken. Das untere Drittel des Porträts überlagert einen leeren Teil der Inschriftentafel im Unterhang.¹⁵ Damit hat sie gegenüber ihren Ehemännern, deren Bildnisse im ornamentalen Geflecht des Epitaphs eingebettet sind, einen hervorgehobenen Platz bekommen. Sie steht nicht nur in kompositorischer Verbindung zu ihren drei Männern, sondern hat dabei auch die Nähe zu den drei Visionärinnen auf dem Gemälde bekommen.

Vor einem strukturlosen, schwarzbraunen Hintergrund blickt uns ein ernstes, entschlossenes Gesicht mit großer Nase und streng geschlossenem Mund aus Achtung und Abstand heischenden Augen an. Die Frau trägt einen weiten Schulterumhang aus dichtem, schwarzem (vielleicht Woll-)Stoff. Statt eines Kragens hat sie ein zartes, weißes Seidentuch hoch um den Hals geschlungen. Einziger Schmuck sind die beiden großen, tropfenförmigen Anhänger aus Silberfiligran an ihrer Kragenschließe. Ihr Haar ist unter einer flachen, schwarzen Haube mit schmalem Pelzbesatz verborgen. Darunter hängt ein kurzer, weißer Schleier heraus, der die Ohren und seitlichen Haaransätze, wahrscheinlich auch die im Nacken, verbirgt.

¹³ Rahmengröße 34 x 31 cm.

¹⁴ Abb. III.16.5.

¹⁵ Overdiek 1939 äußert auf Seite 59 die leider nicht weiter gestützte Vermutung, das Frauenporträt befände sich nicht am ursprünglichen Ort. Ich erkenne in der Bildkomposition keinen geeigneteren Platz.

Wie auf den anderen drei Bildnistafeln gibt es auf der Margarethas eine Beischrift: Untereinander sind vier Jahreszahlen notiert, erläuternde Zusätze sind nicht mehr lesbar. 1624 wird Margarethas Geburtsjahr sein, und die Daten 1642, 1653 und 1657 sind als die Jahre ihrer drei Heiraten bekannt.

Margaretha war seit 1642 mit dem Landschreiber Thomas Hauckens aus Garding bis zu dessen Tod im Jahr 1649 verheiratet.¹⁶ Sein Bildnis hängt direkt oberhalb des Zentralgemäldes und steht damit dem seiner Ehefrau diametral gegenüber. Im Gegensatz zu den anderen mit ihrer vergleichsweise einfachen Rahmung hat das Dreiviertelprofil von Thomas Hauckens eine aufwändigere Rahmung erfahren.¹⁷ Vier Bogensegmente sind zu einem Oval zusammengesetzt. Diese werden von anfangs keulig verdickten Oramentschwüngen begleitet, die sich oberhalb des Gemäldes in Verästelungen kleinteiligen Knorpelwerks verlieren und unterhalb zu einem breitnasigen Maskaron fügen. Der Dargestellte blickt selbstbewusst nach vorne aus dem Bild. Ein dichter, sauber gestutzter Kinnbart kombiniert mit einem schmalen Schnauzbart verstärkt das Bild eines vollen Gesichts. Das wird über einer hohen Stirn von dunkelblondem, lockig krausem Haar eingefasst, das weit in den Nacken reicht und die Ohren fast ganz bedeckt. Dieses Gesicht strahlt Vitalität und Schaffenskraft aus. In seiner Kleidung zeigt er den Wohlstand, den er sich erworben hat. Über einem schwarzen Untergewand trägt der Landschreiber eine dunkelgraue Samtjacke mit reich besticktem Schalkragen. Der wird zum Teil überdeckt von einem flach aufliegenden Schulterkragen aus weißer Seide (?), dessen Saum reich mit einer Spitzenborte besetzt ist. Bemerkenswert ist, dass Thomas Hauckens die gleiche Kragenschließe trägt, wie wir sie an Margaretha finden; das mag als Symbol für die Verbundenheit der Frau mit ihrem ersten Gatten auch über den Tod hinaus zu verstehen sein.¹⁸

¹⁶ Der Name ist hier so angegeben wie auf der Inschriftentafel des Epitaphs. Bei Smith 1954, S. 247 heißt er *Thomas Haugk* und war von 1639 - 1649 Landschreiber für die beiden Eiderstedter Harden Everschop und Utholm. Er war damit Beauftragter des Herzogs für den gesamten westlichen Teil Eiderstedts. Vorher war Haugk Kammerschreiber der Herzogin Maria Elisabeth auf Gottorf gewesen. Smith zitiert die Gottorfer Kammerrechnungen von 1640 und nennt auch Haugks Eheschließung mit Margaretha (1642) sowie deren Folgeehen.

¹⁷ Abb. III.16.6.

¹⁸ Beischrift auf der Bildtafel des Thomas Hauckens:

natus	1606
vocatus	1639 [Ernennung zum Landschreiber]
copulat.	1642
denatus	1649

Wenn wir das Ehepaar Schnell als Stifter des Epitaphs angesehen haben, entsteht beim Blick auf die vier Porträts der Eindruck eines starken Einflusses von Margaretha auf die Konzeption des Werks. Wenn wir weiter ein nicht näher bezeichnetes Zitat aus der Chronik von Katharinenheerd (S. 58) übernehmen,

Broderus Jacobi war 1623 geboren und 1652 zum Gemeindepfarrer in Katharinenheerd berufen worden.¹⁹ 1653 fand die Hochzeit mit Margaretha statt. Vier Jahre danach verstarb Broderus im Alter von gerade einmal 34 Jahren.²⁰ Noch 1657, dem Todesjahr seines Amtsvorgängers, heiratete *Johan Schnel* die erst 32 Jahre alte Witwe. Für sie war es bereits die dritte Ehe.²¹ Bei Johan Schnels Porträt findet man neben dem genannten Hochzeitsjahr nur noch das seiner Geburt und das der Berufung.²² Diese Ehe endete 1660 mit Margarethas Tod in ihrem 36. Lebensjahr.²³

Die Bildnisse der beiden Geistlichen sind einander auffallend ähnlich. Sie sind, wie das Bild der Margaretha, mit den gleichen Profileisten gerahmt. Für beide ist ein dunkler, strukturloser Hintergrund gewählt und beide Personen tragen ihren schmucklosen, schwarzen Talar mit dem weißen Mühlradkragen, sorgsam gefältelt und gestärkt. Auch ihre Haartracht mit der mittig gescheitelten und bis auf den Kragen herabfallenden dunkelbraunen Lockenfülle sowie dem geteilten Oberlippenbart und dem schmal geschnittenen Kinnbart ist zum Verwechseln ähnlich. Der einzige nennenswerte Unterschied ist der, dass Johan nach dem Bild zu urteilen das kompaktere Gesicht und einen eher kräftigen Körperbau gehabt hat, wogegen Broderus auffällig schwächlicher wirkt. Vermutlich ist der Porträtist beim Bildnis des Broderus nicht nur der Beschreibung der Auftraggeber gefolgt, sondern hat sich auch an der Erscheinung des Johan Schnel orientiert.

III.16.6. Die Apostel Petrus und Paulus²⁴

Unter den wenigen vollplastischen Skulpturen dieses Werks haben die jeweils über 80 cm großen Figuren der beiden Apostel Simon Petrus und Paulus besonderes Gewicht. Sie stehen links und rechts neben dem zentralen Gemälde. Solch eine

wonach Margaretha von ihrem ersten Ehemann ein „ansehnliches Vermögen“ geerbt habe, ist naheliegend, dass dieses Vermögen die Finanzierung des Epitaphs zumindest gefördert hat.

¹⁹ Abb. III.16.7.

²⁰ Beischrift auf der Bildtafel des Broderus Jacobi:

natus	1623
vocat.	1652 [zum Pfarrer berufen]
copul.	1653
denat.	1657

²¹ Abb. III.16.8.

²² Beischrift auf der Bildtafel des Johan Schnel:

natus	1630
vocat.	1657
copul.	1657

Weitere Daten sind hier ausgespart. Siehe auch oben die Anm. 11 auf S. 266.

²³ Lt. Toten-Register Katharinenheerd ist die „*GroßEhr und Tugentsahme Fraw Margaretha Schnellin ... 1660 im Alter von 35 Jahren entschlafen*“. Auch Voß 1853, S. 128. Wenn das Epitaph, wie in der Inschrift vermerkt, schon im Jahr 1658 gesetzt worden ist, kommen Margaretha und Johan (gestorben 1666) als Stifter in Frage.

²⁴ Abb. III.16.9. und III.16.10.

Figurenpolarität links und rechts des Zentrums gehört für Heimen zum Skulpturentableau seiner Werke. Sie ist sowohl bei den beiden Retabeln sowie den meisten Epitaphien aus Heimens Werkstatt anzutreffen. Paulus als Gegentypus zu Petrus ist eine in der darstellenden Kunst geläufige Konstellation, im Werk Heimens ist sie jedoch singulär.

Beide sind in wesentlichen Punkten gespiegelt angelegt. Wenn Petrus beispielsweise seinen rechten Fuß leicht vorgestellt hat, hat Paulus seinen linken so gesetzt. Dieses kontrapostische Standmotiv führt vor allem bei Heimens größeren Skulpturen vielfach zu einem leichten Hüftknick nach vorne und zu einer etwas verkrampften Drehung des Oberkörpers über das Spielbein.

Ihre Größe ist im Vergleich mit den Hauptskulpturen in anderen Werken Heimens mit 83 cm nicht ungewöhnlich. Beide stehen auf niedrigen Podesten mit profilierter oberer Kante und hügelförmiger Plinthe. Petrus ist identifiziert durch den großen goldenen Schlüssel in seiner rechten Hand.²⁵ Das häufigste Attribut des Paulus ist das überdimensionale Schwert, dessen lange Klinge er hier an seine Schulter gelehnt hat, während er den Schwertknauf mit der linken Hand wie balancierend auf Höhe seiner Hüfte hält.²⁶ Das Buch des Apostels halten beide mit der freien Hand. Bekleidet sind sie mit einer hoch unter der Brust gegürteten, langärmeligen, weißen Tunika, die fast bis auf den Boden hinab reicht; die unbedeckten Füße bleiben frei. Darüber tragen sie ein üppiges, teilweise um den Körper geschlungenes Manteltuch. An einem locker auf den Schultern liegenden, schmalen Kragen wird der Mantel mit einem Knopf zusammengehalten. Die weißen Gewänder haben vergoldete Säume.

Die Körperlichkeit der Dargestellten wird weitgehend unter tiefen Gewandfalten verborgen. Deren Fall nimmt oft einen unvermuteten Verlauf. Typisch für Heimen sind die sich vor dem Bauch bauschenden Querfalten ebenso wie jene auf dem Oberschenkel des Spielbeins von Petrus oder, nicht ganz so ausgeprägt, die auf der Vorderseite des Standbeins Pauli. Nicht immer ist hinter dem Verlauf der Gewandfalten an Heimens Skulpturen eine Kausalität erkennbar.

²⁵ Verschiedentlich ist Petrus auch mit zwei oder gar drei Schlüsseln dargestellt worden. Das Wappen der Vatikanstadt zeigt den goldenen und den silbernen Schlüssel Petri (zum Lösen und zum Binden - Mt 16,18) mit der Tiara darüber.

²⁶ Das Schwert erinnert an Pauli Martyrium, wie es in den sog. Paulus-Akten (Bestandteil der apokryphen Texte zum Neuen Testament) geschildert ist, deren Entstehung im 2. Jahrhundert zu vermuten ist. Danach ist Paulus auf Anordnung Kaiser Neros in Rom enthauptet worden. Diese Schilderung ist historisch allerdings nicht zu verifizieren. (Schindler 1988, S. 659f und 689ff) Das riesige Schwert als Attribut des Apostels Paulus ist „... ab dem 13. Jh. ... obligatorisch ...“. (LCI 1968-1976, Bd.8, Sp.132)

Neben den beigegebenen Attributen ist die differenzierende Darstellung der Apostelköpfe anzumerken. Besonders durch die unterschiedlichen Haartrachten erreicht der Schnitzer eine Typisierung der beiden.

Petrus ist markiert durch ein rundliches Gesicht. Seinen kahlen Oberkopf umfängt ein dichter, lockiger Haarkranz, der seitlich über die Ohren herabreicht und am Hinterkopf bis in den Nacken wächst. Der kräftige Schnauzbart mit kahler Oberlippenrinne geht seitlich in den starken, krausen Vollbart über, der in seiner Länge gestutzt scheint. Besonders hinsichtlich seiner Haartracht kommt die Figur Heimens dem Bild des Apostels nahe, wie es seit dem frühen Mittelalter tradiert war.²⁷

Die Skulptur des Paulus unterscheidet sich hinsichtlich seiner Haare in zwei Punkten. Bis auf seine Geheimratsecken hat er volles, welliges Haar, das seitlich über die Ohren und weit in den Nacken reicht. Seinem Vollbart scheint Paulus eher freien Lauf zu lassen; der reicht ihm bis auf die Brust und teilt sich im unteren Bereich; damit entspricht die Darstellung Heimens dem Paulustyp jener Zeit. Von Frisur und Bart abgesehen, sind die Gesichter der beiden Apostel ähnlich und eher stereotyp. Augen, Nasen und Münder wirken austauschbar. Man kann vermuten, dass der Staffierer von 1860 glättend tätig gewesen ist.

III.16.6.1. Petrus und Paulus in einem protestantischen Epitaph

Die beiden Apostel tauchen im Werk Heimens nur hier auf. Der aus einfachen Verhältnissen stammende Fischer *Simon* hatte zunächst zum Gefolge von Johannes dem Täufer gehört, bevor er zu einem der ersten Jünger Jesu geworden war. Dieser hat Simon den Beinamen *Petrus* gegeben.²⁸

Simon Petrus begegnet einem in den Evangelien immer wieder als die Gestalt in nächster Nähe zu Jesus und an der Spitze der Schar der zwölf Jünger. Jesus soll Petrus Vollmacht gegeben haben, den Zugang zum Himmel zu öffnen oder auch zu

²⁷ LCI 1968-1976, Bd.8, Sp.161f. Albrecht Dürer hat mit der großen Streuung seiner entsprechenden Kupferstiche und Holzschnitte stark zur Verbreitung dieses Petrustyps beigegeben. Die Abbildung III.16.11. zeigt diesen, wie er sich im Verlauf des Mittelalters in Mittel- und Südeuropa herausgebildet hat und im 16. und 17. Jahrhundert geläufig war: ein runder, weitgehend kahler Schädel, Lockenkranz und dichter Backenbart, eher grobe Gesichtszüge mit kleiner, leicht knolliger Nase (LCI 1968-76, Bd. 8, Sp. 161; - Keller 2005, S. 493f). Auf der Abbildung III.16.12. steht der Apostel Paulus dem Petrus gegenüber. Neben dem obligaten übergroßen Schwert waren der hohe, vielfach kahle Kopf (verschiedentlich auch mit vollem Haar), dazu der lange, in zwei Spitzen auslaufende Vollbart (LCI 1968-76, Bd. 8. Sp. 131; - Keller 2005, S. 486) seinerzeit geläufige Typmerkmale.

²⁸ Joh. 1. 42: *Als Jesus ihn [Petrus] sah, sprach er: Du bist Simon, der Sohn des Johannes; du sollst Kephas heißen, das heißt übersetzt: Fels. Das aramäische Kephas heißt im Altgriechischen πέτρα, daraus wird Petrus.* (Hennig 1990, S. 674).

verwehren.²⁹ Nach Jesu Auferstehung und Himmelfahrt wurde Petrus zum Wortführer im Kreis der übrigen elf Apostel. Er wurde zum ersten Missionar der Urgemeinde. Dabei predigte und taufte er vorwiegend in Palästina. Zahlreiche Wundertaten förderten seinen Bekanntheitsgrad. Etwa im Jahr 57 ging Petrus nach Rom, um dort eine christliche Gemeinde zu gründen. Im Rahmen der Christenverfolgung durch Kaiser Nero (64-68) soll Petrus gekreuzigt worden sein. Den römisch-katholischen Christen gilt Petrus als der erste Bischof Roms und vor allem als der Stellvertreter Christi auf Erden mit der alleinigen Befugnis, in Glaubensdingen zu lehren und zu richten. Diese Vollmacht wird seit Petrus jedem neuen Papst überantwortet.

Dagegen wendet sich Luther mit Nachdruck, wenn er unter Berufung auf Aussagen des Neuen Testaments feststellt, dass das eigentliche Christsein nicht geografisch verortet werden kann, sondern im Glauben eines jeden Menschen wurzelt.³⁰ Für die evangelischen Christen verkörpert Simon Petrus aber auch den immer wieder versagenden Menschen.³¹ Und ausgerechnet dieser fehlbare und kleingläubige Petrus, der erst durch Jesu Fürbitte zum Glauben gelangt, wird von Jesus zum Sprecher der Apostel bestimmt.³²

Paulus stammte aus einer streng jüdischen Familie in Tarsus (Apg. 9,11) in Kleinasien. Er hatte in Jerusalem eine fundierte Schriftgelehrten-Ausbildung erhalten und zeichnete sich zunächst als fanatischer Christenhasser aus, bevor er etwa im Jahr 35 auf einer Reise nach Damaskus durch eine Christuserscheinung bekehrt worden war (Apg 9, 1-8) und sich dem Kreis der Apostel um Petrus anschloss.³³ Paulus unternahm drei ausgedehnte Missionsreisen durch Kleinasien und den Osten Griechenlands und

²⁹ Mt.16,18.

³⁰ Friedrich Wilh. Lomler zitiert Luther: *„Das Reich Gottes (so nennet er seine Christenheit) ist nicht zu Rom, auch nicht an Rom gebunden, weder hie noch da, sondern, wo da inwendig der Glaube ist, der Mensch sei zu Rom, hie oder da. Also, daß es erlogen und erstunken ist, und Christo als einem Lügner widerstrebet, wer da saget, daß die Christenheit zu Rom, oder an Rom gebunden sei; viel weniger, daß das Haupt und Gewalt da sei aus göttlicher Ordnung.“* Aus: Geist aus Luther's Schriften oder Konkordanz der Ansichten und Urtheile des großen Reformators über die wichtigsten Gegenstände des Glaubens, der Wissenschaft und des Lebens. Bd. 1. / Herausgegeben von Friedrich Wilhelm Lomler u.a. / Darmstadt 1928. – Das obige Zitat ist Luthers Exegese von Mt. 16, 18f, Lk. 17,20, Joh. 18,36 u.a..

³¹ ... es mangelt ihm an Vertrauen (Petrus versinkt im See: Mt.14, 28-31), impulsiv schlägt er Malchus ein Ohr ab (Joh. 18,10), dreimal leugnet er seine Zugehörigkeit zum Kreis Jesu (Mt. 26,69-75) und dennoch hat Jesus volles Vertrauen zu Petrus und erteilt ihm den Auftrag: Weide meine Lämmer! (Joh. 21, 15)

³² Lk 22,32: *Simon, Simon, ... ich aber habe für die gebeten, dass dein Glaube nicht aufhöre. Und wenn du dereinst dich bekehrst, so stärke deine Brüder.*

³³ LCI 1968-1976, Bd. 8, Sp. 129f, Bekehrung: Apg. 9,3-19. In seinem Brief an die Christen in Galatien (Gegend um das heutige Ankara) hat Paulus selbst die Geschichte seiner Bekehrung geschildert (Gal. 1,10-16).

steht damit für den Anfang christlicher Weltmission.³⁴ Paulus erwies sich schnell als der intellektuelle Kopf der Apostel und formulierte und verbreitete mit seinen Predigten und im Neuen Testament zusammengetragenen Briefen die Grundlage des christlichen Glaubens. Als jüdische Apostel die Forderung aufstellten, wer sich zum Christentum bekennen und sich taufen lassen wolle, der solle sich zunächst zu den mosaischen Gesetzen bekennen, eine Position, die anfangs auch von Petrus vertreten worden war, formulierte Paulus als Gegenposition seine Gedanken zur Rechtfertigung durch den Glauben.³⁵ Durch Martin Luther sollte die Rechtfertigungslehre zum zentralen Begriff protestantischer Theologie werden.

Als Gegner von Paulus ihn in Jerusalem des Aufruhrs bezichtigten, wurde der Prozess gegen ihn eingeleitet. Weil der Apostel jedoch römisches Bürgerrecht genoss, konnte er sich im Jahr 62 nach Rom überstellen lassen.³⁶ Dort wurde Paulus mit großzügigem Hausarrest belegt, man hinderte ihn nicht, nach Belieben zu predigen und zu lehren.³⁷

Damit endet die Apostelgeschichte im Neuen Testament. Dass Paulus trotzdem im Jahr 67 unter Nero geköpft worden sein soll, ist wohl Legende.

Während für das sonst eher säkulare Bildprogramm des Epitaphs Schnel die Stifterin Margaretha als verantwortlich angenommen werden kann, kommt mit den beiden Aposteln Petrus und Paulus vermutlich der Theologe in Person des Epitaphstifters und Ortsgeistlichen Johan Schnel zu Wort und meint damit Ähnliches, wie es *Kurt Hennig* am Ende des Paulusartikels formuliert hat:

*„Ohne die Gottestat der Berufung des Saulus ... zum ... Apostel Jesu Christi und zum Prediger der großen Heilstaten des dreieinigen Gottes wäre das Christentum spätestens im 2. Jh. im Ostjordanland, wohin sich der Rest der Jerusalemer Urgemeinde geflüchtet hatte, als eine spätjüd. Sekte aus der Geschichte verschwunden.“*³⁸

III.16.7. Die Bekrönungsfigur

Die gut 70 cm hohe Bekrönungsfigur stellt einen Christus dar, der in lockerem Kontrapost, den Fuß des linken Spielbeins leicht vorgeschoben, auf flacher Konsole

³⁴ Hennig 1990, S. 663ff.

³⁵ Gal 2-5 und Röm 3,21-31.

³⁶ Hennig 1990, S. 664f.

³⁷ Apg 28, 30.

³⁸ Hennig 1990, S. 666.

steht.³⁹ Mit der emporgereckten rechten Hand hält er den Kreuzstab, an dem eine metallene Siegesfahne hängt, die nicht nur durch überschlanke Maße und tief gespaltenen Schwalbenschwanz auffällt, sondern auch durch ihre goldene Oberfläche.⁴⁰ Ihre linke Hand hält die Skulptur auf Hüfthöhe und scheint nach etwas zu greifen.

Die Figur ist nur mit einem schmalen, um die Hüften geschlungenen Tuch bekleidet, das vom Rücken kommend von der rechten Schulter gehalten wird und bis zur Hüfte herabgeleitet. Von dort ist es in lockerem Schwung um den Körper herumgeschlungen und wird zur Körperrückseite geführt, wo es vielleicht mit dem Anfang der Stoffbahn zusammengesteckt ist. Die in weichen Formen gebildete Skulptur zeigt eine glatte Muskulatur von Armen, Beinen, Brust und Bauch. Das rundliche Gesicht mit hoher Stirn wird von langen, bis über die Schultern fallenden, schwarz-braunen Locken und schmalem Backen- und Kinnbart gerahmt. Auf dem Kopf glänzt ein goldener Strahlenkranz, die Aura des Göttlichen. Solche frei stehenden hölzernen Skulpturen sind im Lauf der Jahrhunderte besonders anfällig für Beschädigungen und Veränderungen durch Erhaltungsmaßnahmen. Auf den heutigen Zustand mit seiner akzentuierenden Staffierung ist bei Petrus und Paulus schon hingewiesen worden. Ob der Strahlenkranz in der Urfassung des Epitaphs so konzipiert gewesen war, weiß man nicht. Der Eindruck heute wirkt, jedenfalls aus der Untersicht, plump ausgesägt. Eindeutig falsch scheint m. E. die Siegesfahne positioniert. In zahlreichen Vergleichsbeispielen wird sie mit der linken Hand gehalten, während die erhobene Rechte einen Segensgestus zeigt. Am Epitaph Schnel im heutigen Befund greift die Linke der Figur ins Leere.

Dass die Bekrönungsfigur nicht auf der goldenen Weltkugel steht, hat wahrscheinlich pragmatische Gründe. Ist es doch schon jetzt problematisch, das etwa 3,20 Meter hohe Epitaph an der nur 4,80 Meter hohen Kirchenwand zu hängen. Eine kleinere Christusfigur auf einer Weltkugel hätte die Proportionen des Epitaphs sicher gestört.

³⁹ Abb. III.16.13. - Da diese labile Konstruktion keine stützende Rückwand hat, ist sie über einen eisernen Anker mit der Kirchenwand verbunden.

⁴⁰ Es ist unwahrscheinlich, dass die heute aus vergoldetem Blech geschnittene Fahne die ursprüngliche ist. Das seit dem Mittelalter geläufige Bild des *Agnus Dei* zeigt dessen Siegesfahne mit einem roten Kreuz auf weißem Grund. Dabei ist das Lamm Metapher für den Christus, der durch seine Auferstehung den Tod besiegt; die Fahne ist das Symbol für diesen Sieg.

III.16.8. Putti

Sechs Putti sind als drei Paare im Randbereich dieses Epitaphs formiert. Durch die Art ihres Auftretens ebenso wie durch effektheischende Staffierung verleihen sie der Tafel eine besondere Note. Da sind zum einen jene beiden nur etwa 35 cm großen, flügellosen Kleinen, die in kindlicher Ausgelassenheit ganz oben auf den „schwankenden“ Ornamentzungen neben der Bekrönungsfigur herumturnen.⁴¹ Sie sind, wie die anderen Puttenpaare spiegelbildlich gestaltet. Hinsichtlich ihrer Arm- und Beinhaltung, der Körperdrehung, der Kopfwendung und Blickrichtung unterstützen die Pendants die symmetrische Struktur des Gesamtwerks.

Das mittlere Paar hat seinen Platz wenig oberhalb der großen Bildtafel. Es sieht aus, als seien die beiden gerade im Begriff, sich aus der Zweidimensionalität des Gemäldes herauszulösen.⁴² Nur noch mit einem Fuß stecken sie in der Ebene des Ornaments fest. Dank hochgestreckter Flügelspitzen finden sie Halt an heraussprühenden Ornamentzungen.⁴³ Und die opulente rote Lüsterfarbe ihrer Flügel im Verbund mit dem Gold der Lendentücher und Haare verschafft Aufmerksamkeit. Nur mit heftig verdrehten Körpern gelingt es ihnen, wie Fürsprecher mit der einen Hand auf das Porträt des Thomas Hauckens und mit der anderen auf die Bekrönungsfigur hinzuweisen.

Schließlich sind da noch die beiden markanten Puttenköpfe neben den großen Apostelfiguren.⁴⁴ Dieses Motiv ist ein immer wieder auftauchender Bestandteil in Heimens Kompositionen. Es findet sich in unterschiedlicher Ausprägung ebenso in den frühen Epitaphien in Hemme oder Rendsburg wie auch in den Retabeln von St. Annen und Struxdorf. Was sich hier in nächster Nähe zu den Aposteln aus dem Ornament herausreckt sind keine Gottesboten im eigentlichen Sinn, die den beiden Predigern unterstützend beigegeben worden sind; es fehlt jeglicher Hinweis auf Nähe. Diese Köpfe sind geradezu prunkvoll gestaltet. Das üppig gelockte Goldhaar um pausbäckige Kleinkindergesichter mit geröteten Wangen, mit den kleinen Mündern, den Stupsnasen und den makellos gezeichneten Augen wirken herausgeputzt. Ihre Flügel haben die Formen von goldenen Ornamentschwüngen angenommen, die unterstreichen, wie sehr die Putti im Ornament gefangen sind.

⁴¹ Abb. III.16.13.

⁴² Abb. III.16.14.

⁴³ Ob auf den jeweils zweiten Flügel aus kompositorischen Gründen verzichtet wurde oder ob diese als verloren angesehen werden müssen, war nicht zu klären.

⁴⁴ Siehe Abb. III.16.9. und III.16.15.

Die drei Puttenpaare sind als Teil des Ornaments zu sehen. Die unteren zeigen nur ihre Köpfe, prachtvoll und mit viel Gold. Sie sind groß, viel größer als die Köpfe der Apostel daneben. Das mittlere Paar ist etwas kleiner und nur noch an einem Fuß vom Ornament gehalten und demonstriert seine Beweglichkeit. Ganz oben sitzen die beiden Kleinsten, wie es scheint, frei auf ihren Ornamentzungen. Heimen spielt hier mit der Perspektive von unten nach oben. Die Größe der Putti verringert sich mit der Höhe, parallel dazu wächst der Grad ihrer „Befreiung“. Gleichzeitig hat der Schnitzer unserem Auge eine Art Spalier geschaffen, das zur alles krönenden Erlöserfigur führt.

II.16.9. Das Ornament

Auffällig ist an diesem Epitaph der flächenmäßig hohe Anteil an Gemälden und bildschnitzerischen Figuren. Dem Ornament ist, aufs Ganze gesehen, überwiegend rahmende Funktion geblieben. Ein Beispiel ist die fast geschlossene Rahmung für das Porträt des Thomas Hauckens. An anderer Stelle begleitet das Ornament locker den Rundbogen der großen Bildtafel oder von Ornamentspangen gehaltene C-Schwünge erinnern an flache Nischenabschlüsse über den Köpfen der beiden Apostelfiguren.⁴⁵ Diese Ornamentanteile sind flach und vorwiegend aus den 3,5 cm starken Basisbohlen herausgearbeitet oder sie sind als separate Kompartimente gefertigt und danach zu einem Gesamtbild zusammengefügt.

Zu den Rändern hin wird das Ornament kräftiger, raumgreifender. Das wird im oberen Bereich des Epitaphs deutlich, wo begrenzende Umrisse zu zerplatzen scheinen und Ornamentzungen sich seitwärts herausstrecken. Unter den Pastorenporträts im Bereich der Seitenhänge quillt das Ornament dick hervor und hängt in Zöpfen weit herunter. In der Gegenbewegung rollen sich zarte Ornamentlinien unter den Puttenköpfen heraus und wachsen zu großräumigen Voluten von Knorpelwerk heran. Im Unterhang gibt es beides: die fast zartgliedrige Umrahmung des Schriftblocks sowie bis in die untere Spitze reichendes Ohrmuschel- und Knorpelwerk als Flächendekor.

Mit Durchbrechungen der Rückwand eines Werks ist Heimen bislang eher zurückhaltend gewesen. Umso bemerkenswerter ist es, dass das Epitaph Schnell über vergleichsweise großflächige Aufbrüche verfügt.⁴⁶ Die schwarzgründige Tafel mit ihren diffusen Rändern bekommt so im Zusammenklang mit der durchscheinenden, weißen Kirchenwand viel Leichtigkeit.

⁴⁵ Dasselbe Motiv findet man auch am Retabel in Struxdorf (Abb. III.14.3.).

⁴⁶ Besonders auffällig ist das bei den Seitenhängen. (Siehe z. B. Abb. III.16.15.)

Ins Ornament eingehängt sind vier Wappen, zwei im Unterhang links und rechts des Bildnisses der Margaretha Schnel,⁴⁷ und zwei weitere wenig oberhalb des Porträts von Thomas Hauckens. Deren Inhalte sind nur bruchstückhaft lesbar. Wahrscheinlich gibt es einen Bezug zu den vier Porträts. Auf dem Wappen unten links erkennt man einen nach (heraldisch) rechts gewandten Vogel auf einem belaubten Zweig. Das untere Ende dieses Zweiges umgreift eine Dokumentenrolle. Dem Vogel sind die Majuskeln **H.I.** und auf der anderen Seite ein **S.** beigegeben. Ein solches Wappen, allerdings ohne die Schriftzeichen, wird dem Oldensworter Pastor Johannes Schnel, dem Vater des Epitaphstifters gleichen Namens, zugewiesen.⁴⁸ Die Buchstaben in Katharinenheerd deuten auf den dortigen Pastor und letzten Ehemann der *Margaretha Schnel* hin. Das Wappen unten rechts ist nicht zuzuordnen.

Das Wappen in der oberen Abteilung links zeigt einen auf rot-weiß gewürfeltem Boden aufrecht nach heraldisch links schreitenden Greif; weitere Details sind nicht identifizierbar. Der naheliegende Verdacht, dass wir es hier mit dem Wappen des Thomas Hauckens zu tun haben, konnte nicht verifiziert werden.⁴⁹ Auf den beiden anderen Wappen hat der Restaurator lediglich wenig zusammenhängende abstrakte Formen erhalten. Die Helme mit Zier und Decken sind bei allen vier Wappen ähnlich gestaltet. Helmszier sind bei allen vier dem oberen Schildrand aufgesetzte u-förmig geschwungene Hörner. Die Helmdecken bestehen aus lockigen, teigig quellenden Ornamentbändern mit wulstigen Einrollungen. Durch ihre expressive Farbigkeit mit reichlich Gold und roter und grüner Lüsterfarbe bekommen die Wappen einen besonderen Akzent.⁵⁰



51

⁴⁷ Abb. III.16.16a. und III.16.b. sowie Abb. III.16.17a. und III.16.17b.

⁴⁸ Goslar Carstens 1956, S. 66.

⁴⁹ Die umfangreiche Zusammenstellung nordfriesischer Wappen von Carstens 1956 gibt in diesem Fall keine plausible Antwort.

⁵⁰ Ein Vergleich von Helm und Helmdecke mit den Wappen am Schalldeckel der Kanzel in Hattstedt zeigt auffällig ähnliche Formen, die auf eine gemeinsame Werkstatt schließen lassen.

⁵¹ Neues Compertament Buchlin, Braunschweig 1621, Bl. 2 (Ausschnitt)

III.17. Archivalisch belegte, jedoch verschollene Werke

Beim Studium der herzoglich-gottorfschen Rentekammerrechnungen sind eine Reihe von Hinweisen auf Arbeiten Heimens zu finden, die heute verloren sind. Einige dieser Werke sind oben schon behandelt worden: das Epitaph für Markus Lüders von 1652 und drei der vier Prinzenwiegen (zw. 1650 und 1655).¹

III.17.1. Hirsch- und Rehbockköpfe²

In den Kammerrechnungen des Jahres 1649 taucht im November erstmals eine Zahlung an Nicolaus Heimen auf. Darin heißt es:

... Niclaw's Heinen Bildthawern wegen ver=

fertigter höltzern Hirsch= und Reheköpffe [und] ... des unter=

schriebenen Zettels und Quitung No. [Leerstelle] bezahlt 45 [Reichstaler]³

Die Jagd auf Schalenwild war im 17. Jahrhundert ein Privileg des jeweiligen Landesherrn.⁴ Wenn in diesem Fall Herzog Friedrich III. eine adelige Jagdgesellschaft eingeladen hatte und diese erfolgreich zum Schloss zurückgekehrt war, wurden die Geweihe der erlegten Hirsche und Rehe sorgsam aus deren Schädeln herausgelöst. Schon in Vorbereitung auf die Jagdsaison waren Bildschnitzer beauftragt worden, lebensgroße hölzerne Skulpturen von Hirsch- bzw. Rehbockköpfen zu fertigen, denen die Geweihe aufgesetzt wurden. So präpariert, konnten die Jagdtrophäen repräsentativ zur Schau gestellt werden. Beispiele für diesen Brauch hat man bereits in französischen Schlössern der Gotik aufgefunden. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts sind es Stuckateure, die vermutlich auch unter dem Einfluss der Schule von Fontainebleau ihre neue Technik verbreitet und verschiedentlich Jagdfrieze mit lebensgroßen Hirsch- und Rehfiguren mit den Geweihen von erlegten Tieren geschaffen haben.⁵ Der Gottorfer Hirschsaal, der zwar in seiner heutigen Erscheinung durch „umfassende Restaurierungsmaßnahmen der Jahre 1929 bis 1931“ geprägt ist, vermittelt einen

¹ Siehe dazu die Abschnitte III.9. und III.13.

² Abb. III.17.1.

³ S.-H. Landesarchiv, Abt. 7, Nr. 2304.

⁴ Dazu auch Hubertus Hiller: Untertanen und obrigkeitliche Jagd. Zu einem konfliktträchtigen Verhältnis in Schleswig-Holstein zwischen 1600 und 1848. Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins Bd. 27, Neumünster 1992.

⁵ Zöllner 1972, S. 30f mit Anm. 15 und 16.

Eindruck derartiger Installationen.⁶ Die frühesten Beispiele geschnittener Hirsch- und Rehköpfe in Schleswig-Holstein stammen aus dem späten 16. Jahrhundert. Auf Gottorf wird der Hirschsaal mit seinem stuckierten Hirschfries im Nordflügel des Schlosses ein entsprechend nutzbarer Präsentationsort gewesen sein.

Bis 1655 ist Heimen noch mehrfach vom Hof für solche Arbeiten bezahlt worden. Ein Eintrag findet sich am Ende des Jahres 1652 unter dem Stichwort „*Handtwercker-Bezahlung*“:

Niclaers Hein, Bildthawrern in Schleswig für

8 bey ihm bestelte undt in Holz geschnittene

Hirschköpffe, laut des vom Cammerdienere

Otto Jageteuffeln unterschriebenenn und bedingten (?)

Zettelß undt quitung No [Leerstelle] entrichtet 24 [Reichstaler]⁷

Hier ist die Handwerkerleistung näher bezeichnet und angegeben, wer den Auftrag erteilt hat. Zu der hier abgerechneten Arbeit Heimens existiert dessen quittierte Rechnung:

Auf Gnedigst Anbefelung Ihre Hoch Fürstl. Durchlaucht

durch Johannes millern Hoffmalern bei mir Verfertigen laßen

achte Hirsch Köpffe iedes stücke zu drei Reichsdall ist für Achte 24 richsdal.

den 14 December Ao 1652

Niclaß Heimen, Bilthw.

Bezahlt 30. Dez.1652 Gottorff

*Niclaß Heimen*⁸

⁶ Nur der halbplastisch mit Stuck aufgebaute Hirsch über dem Kamin scheint aus der Entstehungszeit des Saales zu stammen. Er trägt das 24-endige Geweih eines Rothirsches. Eine neben dem Hirschkopf aufgemalte Kartusche sagt: „*Dieses Wild ist geschlagen auff der Ossenfelder Heide vor dem hollen Wege den 18. August in Jahre anno1595.*“ (Nach Spielmann 1997, S.179-185. Dort auch weitere Literaturangaben.)

⁷ S.-H. Landesarchiv, Abt. 7, Nr.2310.

⁸ Zitiert nach Schmidt 1916, S. 251.

Daraus ist zum einen der Stückpreis ersichtlich, den Heimen wohl ausgehandelt hatte. Außerdem ist in diesem Fall der Hofmaler, der vermutlich gleichzeitig der Fassmaler war, für die Beschaffung der Schnitzwerke verantwortlich gewesen.

Der nächste diesbezügliche Eintrag ist aus dem Jahr 1654:

Auff durch den Cammerrdhiener

Otto Jagteuffel unterschriebenen Zettel und quittung,

No. [Leerstelle] Niclas Heimen Bildthawern für verschiedene

in Holtz geschnidtene Hirschköpfe, entrichtet 18 [Reichstaler]⁹

Heimens Rechnung für diesen Auftrag ist vom 20. November 1653, die Quittung für den Erhalt des Geldes vom 3. Februar 1654; das zeigt, wie säumig die herzogliche Kasse bei der Bezahlung von Handwerkerleistungen sein konnte.¹⁰

Der späteste Eintrag in dieser Sache fällt in das Jahr 1655:

Vermöge beyuerwahrtenn, von Cammerdienernn

Otto Jageteuffell unterschriebenenn Rechnung

und Quitung No. [Leerstelle] Niclaes Heinenn, Bildt-

hawernn für gefertigte Hirsch- undt Reheköpfe

bezahlt 22 [Reichstaler]¹¹

Ob der als Abb. III.17.1. gezeigte und im Folgenden beschriebene Hirschkopf aus der Werkstatt Heimens stammt, ist zweifelhaft.

Das Geweih eines Achtenders ist auf einem auffällig profilierten und aus Holz geschnitzten Kopf eines Rothirschs mit betont gestrecktem Maul montiert.¹² Dieser Kopf sitzt auf einem hölzernen Schild. Der ist 57 cm hoch und misst im Bereich der größten Breite etwa 30 cm; das Maul streckt sich rd. 26 cm vor. Das Ornament auf dem Schild zeigt links und rechts je einen kräftigen S-Schwung mit buckeliger Oberfläche und eine aus dem Schildgrund herauswachsende, den S-Schwung überlagernde Volutenspange. Darunter „hängen“ je drei kräftige Ohrmuschelformen. Der obere

⁹ S.-H. Landesarchiv, Abt. 7, Nr. 2314.

¹⁰ S.-H. Landesarchiv, Abt. 7, Nr. 2315 II.

¹¹ S.-H. Landesarchiv, Abt. 7, Nr. 2316.

¹² Abb. III.17.2.

Abschluss des Schildes ist von einer wulstigen, raupenartigen Buckelstruktur überfangen. Insgesamt hat das Ornament kaum Grate, vielmehr sind die Höhen flächig abgeplattet. Den Hals des Hirschkopfs ziert ein gekerbtes Band wie eine Kette mit einem Wappen als Anhänger.¹³ Dieses bildet mit Helm und Helmzier den unteren Abschluss des Schildes. Das Wappen zeigt einen Kelch beiderseits von einem sechsstrahligen Stern begleitet. Darunter stehen die Majuskeln H I R P L C und am unteren Rand die Ziffern 16''. Die Jahreszahl 1655, wie sie K. Stork (1937) und offenbar auch R. Zöllner (1972) noch gelesen haben, ist heute nur in Resten erhalten.¹⁴ Die untere Kante des Wappens ist bestoßen, sodass die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl heute fehlen. Trotzdem scheint die Datierung des Stücks mit 1655 gesichert.

Der hölzerne Hirschkopf einschließlich des Schildes ist in seinem heutigen Zustand vollständig polychromiert, vermutlich mit Tempera und Firnisüberzug.¹⁵ Verglichen mit früheren Werken Heimens fällt bei diesem Stück die reichhaltige Farbpalette auf. So scheint sich der Fassmaler bei Kopf und Halsansatz des Hirsches an dessen natürlicher Farbe orientiert zu haben. Wo die Oberfläche des tragenden Schildes offen liegt, gibt es nicht das bei Heimens Werken übliche Schwarz, sondern ein hellgrau-weißer Grund, lasierend mit Ockergelb und Beige überarbeitet, bildet die Basis für das Ornament. Dieses ist in den Randbereichen holzfarbig gestrichen. In den konkaven Bereichen findet man Ochsenblutrot. Die Höhen des Ornaments erscheinen schmutziggolden. Es ist für den heutigen Zustand vermutlich kein Blattgold verwandt worden, sondern z. B. Muschelgold vielleicht mit Firnis überstrichen.

Überlegungen zur Zuschreibung

Der Kunsthistoriker Karl Stork weiß 1937 von zwei noch vorhandenen Hirschköpfen; einer soll sich im Bestand des Thaulow-Museums in Kiel befinden,¹⁶ der andere in einem Gardinger Privathaushalt.¹⁷ Vom letzteren gibt es ein Foto (von Theodor Riewerts), das Stork übernommen hat. Dabei bezeichnet er beide Stücke ohne nähere Begründung als „gesicherte Werke“ Heimens.¹⁸ Vergleicht man den von Riewerts

¹³ Abb. III.17.3.

¹⁴ „Die letzte Fünf im Randornament“ (Stork 1937, S. 302, Anm. 15.)

¹⁵ Über Restaurierungsmaßnahmen ist nichts bekannt.

¹⁶ Die Bestände dieses Kieler Museums sind zu Beginn des Zweiten Weltkriegs vorsorglich ausgelagert und nach Kriegsende nach Schloss Gottorf, Schleswig, verbracht worden. Eine Rückfrage dort hat ergeben, dass in deren Bestand des Museums kein Hirschkopf und kein Hinweis auf den Verlust eines solchen vorhanden ist.

¹⁷ Siehe Stork 1932d, S. 96 und 1937, S. 302.

¹⁸ Stork 1937, S. 301f.

fotografierten Hirschkopf mit dem in Husum erhaltenen Stück, wird deutlich, dass es sich in beiden Fällen wohl um dasselbe Objekt handelt.¹⁹

Vierzig Jahre nach Karl Stork hat Rudolf Zöllner in dem Periodikum „Nordelbingen“ einen Aufsatz über derartige Jagdtrophäen veröffentlicht und dabei auch den von Karl Stork angeführten Hirschkopf gewürdigt.²⁰ Der gehörte 1972 dem „Eiderstedter Heimatmuseum zu St. Peter-Ording“ und ist von Zöllner in eine lange Reihe ähnlicher Stücke gestellt worden. Danach hat es im 17. Jahrhundert offenbar eine erhöhte Nachfrage nach derartigen Schnitzwerken gegeben.

So zitiert Harry Schmidt aus den entsprechenden Gottorfer bzw. Kopenhagener Quellen, dass der Husumer Bildschnitzer Nickels Carstensen bereits in den Jahren 1614/15 Hirsch- und Rehköpfe für das Schloss vor Husum und Jürgen Gower 1621 einen Hirschkopf für Schloss Gottorf gefertigt haben.²¹ Nahezu zeitgleich hat auch der Eckernförder Bildschnitzer Hans Gudewerdt der Jüngere für den Gottorfer Hof gearbeitet und ist für die Herstellung solcher Hirsch- und Rehköpfe entlohnt worden.²²

Wappen und Titel unterhalb des hier besprochenen Hirschkopfs könnten Hinweis auf den Besitzer der Trophäe geben. Rudolf Zöllner verweist auf Wilhelm Thiessen,²³ der das oben beschriebene Wappen als das der in Dithmarschen verbreiteten Familie Rachel erkannt hat.²⁴ Zöllner führt dazu aus:

„Das Wappen [...] stimmt überein mit dem Wappen der Dithmarscher

Pastorenfamilie Rachel.²⁵ Die dabeistehenden Buchstabe H I R P L C lassen sich

¹⁹ Abb. III.17.4a. und Abb. III.17.4b.

²⁰ Zöllner 1972, S. 30.

²¹ Schmidt 1916/1917, II. Teil S. 269f und 306f.

²² Behling 1990, S.194f. Auch Zöllner 1972 führt eine ganze Reihe weiterer ähnlich gearteter Jagdtrophäen aus verschiedenen Händen an.

²³ Thiessen 1964, S. 102f.

²⁴ Nach Thiessen befindet sich das fragliche Wappen auf einer Grabplatte (216 x 129 cm) in Lunden. Sie ist Martin und Lucia Rachels und deren Erben gewidmet und auf 1666 datiert. Das Mannwappen (das Wappen der Frau ist nicht mehr lesbar) erkennt der Autor als das Rachels.

²⁵ Die Wurzeln der umfangreichen Familie Rachel liegen in Mecklenburg. Ein *Joachim Rachel* war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Ratsherr in der Stadt Malchow. Vier seiner fünf Söhne siedelten sich in Dithmarschen an und bildeten bald eine vielgeachtete und weitläufige Familie von Pastoren und Gelehrten. Dabei entstammten der Familie des ältesten der vier Brüder, des *Mauritius Rachel* (1594-1637), die wohl bedeutendsten Angehörigen: *Joachim Rachel* (1618-1669) war neben seinem Beruf als Rektor, zuletzt der Domschule in Schleswig, erfolgreicher Verfasser von Epigrammen und einer Reihe von Satiren nach dem Vorbild von Martin Opitz. Joachims Bruder Martin R., geb 1623, war herzoglicher Landschreiber und damit eine Art Verbindung zwischen den selbstbewussten dithmarscher Bauern und dem Gottorfer Hof. Der jüngste der Brüder war *Samuel R.* (1628-1691), der Professor an der Universität in Kiel schließlich herzoglicher Rat auf Gottorf und Staller (Amtmann) von Eiderstedt geworden war. Vor dem Hintergrund der Familiengeschichte

*leider nicht erklären. Ein H(err) J(oachim) R(achel) (?) war 1655 Rektor der Schule in Heide [...]. Joachim Rachel genoß einen bedeutenden Ruf als Dichter von Satiren. Ob mit ihm der Hirschkopf in Zusammenhang zu bringen ist?*²⁶

Wenn man der mit großer Vorsicht geäußerten Annahme Zöllners folgt, ergibt sich daraus, dass der hier besprochene Hirschkopf wahrscheinlich nicht für den Gottorfer Hof gefertigt worden ist. Zöllner hat darüber hinaus „aus stilistischen Gründen“ Bedenken gegen eine Zuschreibung des Hirschkopfes zum Werk Heimens. Er möchte das Werk eher dem Schnitzer Johann Hennings aus Heide/Dithmarschen zurechnen.²⁷ Und in der Tat erscheinen die ornamentalen S-Schwünge und die diese übergreifenden Volutenspangen eher statisch, kantig und erinnern nur wenig an das quellende und im Vergleich geradezu spritzige Ornament, wie es Heimen beispielsweise am Retabel in Struxdorf, ebenfalls 1655, geschaffen hat. Andererseits ist denkbar, dass man in der Schnitzwerkstatt an ein eher seriell produziertes, „prosaisches“ Dekonstruktionsstück mit weniger Ehrgeiz herangegangen ist als an ein singuläres, großes Werk.

Das Stück ist nach Auskunft des Museums „nach 1950“ aus dem Privathaushalt an das „Museum der Landschaft Eiderstedt, St. Peter Ording“ gekommen. Seit 2008 hängt es auf Basis eines Leihvertrags zwischen dem Museum und dem „Kreis Nordfriesland / Stiftung Nordfriesland, Husum“ im Schloss vor Husum.

Solange es für die hier geäußerten Annahmen keine belastbaren Belege gibt, bleibt das angesprochene Stück ein hübsches Anschauungsobjekt. Dieser geschnitzte Hirschkopf kann nicht sicher dem Werk Heimens zugerechnet werden.

III.17.2. Drei Engelköpfe für eine herzogliche Uhr

In einem anderen Eintrag in den Gottorfer Rentekammerrechnungen für das Jahr 1655 ist eine weitere Arbeit Heimens angeführt:

*Niclaes Heimen, Bildthauernn, für drey gefertigte
Engelköpfe zu I: Fürstl. Durchl. Uhr lauth Zettels
undt Quittung No [Leerstelle] Zahlt 1 [Reichstaler] 40 [Schilling]*

kommen also durchaus mehrere Personen als herzogliche Jagdgäste in Frage. (Vorstehende Daten aus: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein, 1971-, Bd. 6, S. 227-239 (Rachel-Familie)) – Siehe auch D. Cölln: Joachim Rachel. In: Dithmarschen, Blätter für Heimatpflege und Heimatkultur, 1. Jahrgang 1925, S. 165-171.

²⁶ Zöllner 1972, S. 31 und Anm. 32 und 33 auf S. 36.

²⁷ Zöllner 1972, S. 30f.

Ein Vergleich des hier festgehaltenen Entgelts mit den im Jahr 1652 dokumentierten acht Reichstalern für einen Hirschkopf legt die Vermutung nahe, es könne sich bei den Engelköpfen lediglich um einen kleinen Auftrag gehandelt haben. Wir wissen nicht, um was für eine Art Uhr es sich gehandelt hat. Es scheint keine neue Uhr gewesen zu sein; vielleicht sollten die Schnitzarbeiten das Gehäuse einer älteren Bodenstanduhr in den herzoglichen Räumen des Schlosses aufwerten. Heute ist eine entsprechende Uhr weder im Bestand auf Gottorf noch in Kopenhagen auffindbar.

III.17.3. Ein Kruzifix

Die kunstsinnige Marie Elisabeth, Tochter des Kurfürsten von Sachsen und seit 1630 Ehefrau des Gottorfer Herzogs Friedrich III., scheint bei Heimen den Auftrag für ein Kruzifix erteilt zu haben.²⁸ Dieses Stück hat als Geschenk gedient. Der folgende Eintrag stammt aus der Husumer Amtsrechnung des Jahres 1654:

*Den 9. [January] Nicolay Heimen Bildhawern in Schließ-
wigh, wegen ein Creützefix, so Ihr Dürchl:
Juncker Wilstorffen verehret*

3 [Reichstaler]

Über den Verbleib dieses Kruzifixes ist nichts bekannt. Das ist auch deshalb zu bedauern, weil wir es hier mit dem einzigen Hinweis auf eine eigenständige Kleinplastik Heimens zu tun haben, die nicht in einen großen Zusammenhang gehört.



29

²⁸ Maria Elisabeth hat sich häufig im Schloss vor Husum aufgehalten. Nach dem Tod ihres Gatten (1659) war das ihr Witwensitz. Quelle des obigen Eintrags: S.-H. Landesarchiv Abt. 7, Nr. 4763.

²⁹ Grafik aus NEVWES COMPERTAMENT BVCHLIN Godtfridt Müller Excudit Brunsw. 1621.

III.18. Fragwürdige Zuschreibungen

III.18.1. Hera (Juno), Aphrodite (Venus) und Athene (Minerva), Göttinnen des Urteils des Paris

Die Verbannung des trojanischen Prinzen Paris

Die griechische Mythologie erzählt die Geschichte von König Priamos von Troja und seiner Frau Hekabe.¹ Die hatte während ihrer Schwangerschaft mit Paris einen Traum, ihr königlicher Sohn würde einmal Troja zerstören. Um diese Gefahr abzuwenden, ließ Priamos den Säugling Paris auf dem Berg Ida aussetzen. Von einer Bärin gesäugt und einem Hirtenpaar aufgezogen, überlebt der Prinz Paris als Hirtenknabe.

Das Urteil des Paris

Anlässlich der Hochzeit von Peleus und der Flussnymphe Thetis waren auch alle olympischen Götter erschienen; nur Eris, die Göttin der Zwietracht, war nicht eingeladen worden. Aus Rache hat sie einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „Der Schönsten“ in die Festgesellschaft geworfen. Wie beabsichtigt entbrannte ein wilder Streit zwischen Aphrodite, Hera und Athene um diesen Titel. Zeus bestellte den jungen Prinzen Paris zum Schlichter. Um den Prinzen in seinem Urteil zu beeinflussen, will Athene ihn „zum Sieger aller seiner Schlachten“ und „zum schönsten und weisesten aller Männer“ machen. Hera hat ihm größtmöglichen Reichtum und die Herrschaft über ganz Asien versprochen, und Aphrodite hat angeboten, Paris dabei zu unterstützen, die Liebe der Schönsten unter den sterblichen Frau zu gewinnen; und das war Helena, die Gemahlin des Königs Menelaos von Sparta. Dank der Hilfe Aphrodits war Helena schnell bereit, ihren Gatten zu verlassen um mit Paris zu gehen. So bekam Menelaos einen Anlass, gegen Troja zu Felde zu ziehen, und der Traum der Hekabe ging schließlich mit Unterstützung der Göttinnen Hera und Athene in Erfüllung.²

Die Szene mit dem Parisurteil wird das Motiv einer Skulpturengruppe gewesen sein, von der die drei Statuetten der Hera, der Athene und der Aphrodite erhalten sind

¹ Die wichtigste Quelle für diesen Absatz aus der altgriechischen Mythologie verdanken wir dem römischen Dichter Ovid (43 v. Chr. – wahrscheinlich 17 n. Chr.). In seinen *Epistulis Heroidium* (Briefe von Halbgöttinnen, von starken Frauen) lässt er im XVI. Brief zunächst Paris an Helena schreiben. Er schildert darin sein Erlebnis mit den drei Göttinnen.

² Unter Verwendung von Robert Ranke-Graves: Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, Hamburg ¹²1999, S. 588ff.

und sich im Bestand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Inv. Nr. Pl.O.2777-2779) befinden.³ Die Figur des Paris ist offenbar verloren gegangen.

Die Statuetten der drei Göttinnen sind aus Buchsbaumholz geschnitzt und 18 bzw. 19 cm hoch. Sie stehen auf 5,5 cm hohen Sockeln. Diese Sockel sind, soweit man es auf den Museumsfotos erkennen kann, erst in neuerer Zeit montiert worden. Ursprünglich könnten die Bildwerke zu einer Art Diorama arrangiert gewesen sein, das die Szene mit dem Urteil des Paris gezeigt hat.

Die Skulptur der matronenhaften Hera steht in lockerem Kontrapost mit nackten Füßen auf flacher Plinthe.⁴ Sie trägt ein antikisierendes Gewand im Stil einer bodenlangen, eben unterhalb der Hüften gegürteten Tunika, die ihr kess die rechte Schulter freigegeben hat und deren dünner Stoff auffällig die Konturen ihrer Oberschenkel betont. Mit ihrer rechten Hand hat die Göttin den Saum ihres Kleides angehoben. Ihren Kopf mit dem etwas pummeligen Gesicht hat Hera leicht nach rechts gedreht. Das kunstvoll zu Zöpfen geflochtene Haar ist teils hochgesteckt und zu einem Krönchen gerollt, teils gleitet es ihr auf die nackte Schulter.

Jörg Rasmussen hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Hera auf die antike „Flora Farnese“ zurückgeht.⁵

Dagegen hat die Statuette der Athene eher einen kämpferischen Auftritt. Mit der Rechten schwingt sie ihre Langwaffe (heute verloren), die Linke stützt den Schild. Selbstbewusst präsentiert sie den hauteng anliegenden Lederpanzer auf dem Oberkörper und die ledernen Armstulpen. Jedenfalls wird ihre Rüstung nur andeutungsweise unter dem voluminösen Manteltuch verborgen, das die Göttin sich über die rechte Schulter gezogen und locker mit kräftigen, tiefen Falten um ihre Hüften geschlungen hat. So sind Unterkörper und Beine bis zum Boden dicht verhüllt.

Ganz anders präsentiert sich Aphrodite. Sie ist gerade unter Einsatz ihrer körperlichen Reize von Paris zur Schönsten ernannt worden, hält sie doch den „Zankapfel“ in der linken Hand. Auch sie besitzt ein Manteltuch; das hängt ihr jedoch zum größten

³ Siehe Abb. III.18.1.

⁴ Abb. III.18.2.

⁵ Rasmussen 1977, S. 311. Siehe auch Abb. III.18.3. Das Original ist nicht bekannt. Es stammte wahrscheinlich aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert und hat eine Aphrodite dargestellt, die von den Römern in Marmor kopiert worden ist. Schließlich wurde die Skulptur in Joachim v. Sandrarts „Teutsche Academie ...“ als Göttin Flora bezeichnet. (Informationen hierzu unter <http://ta.sandrart.net/-artwork-589> sowie <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/13301>.) Ihren Beinamen schuldet die Flora ihrem langjährigen Aufstellungsort in der Villa Farnese in Caprarola, wenig nordwestlich Roms. Die Figur ist verschiedentlich repliziert und auch als Kupferstich veröffentlicht worden.

Teil im Rücken. Nur an einem Zipfel des Tuchs zieht sie mit ihrer rechten Hand ein wenig vor, um ihren Unterleib notdürftig zu bedecken und nicht völlig nackt vor Paris zu stehen. Ähnlich wie Hera hat sie viel Mühe auf ihre Frisur verwandt. Geflochtene Zöpfe sind kunstvoll und mit dazwischen gesteckten Blüten um den Kopf drapiert. Galt es doch, Paris für sich einzunehmen. Zu ihren Füßen springt Eros, ihr ständiger Begleiter, herum.

Zuschreibungen

Bis 1977 hat das Museum die Stücke für süddeutsch oder für flämisch gehalten und sie auf etwa 1600 datiert. Jörg Rasmussen (1977, S. 310ff.) meint, sie könnten eher um 1650 entstanden sein, und hat sie „versuchsweise“ Nicolaus Heimen zugeschrieben.⁶ Diese Zuschreibung ist hier zu überprüfen.

Da ist zunächst einmal das zugrunde liegende Motiv: Es gibt in Heimens Œuvre keinerlei Hinweis darauf, dass der Bildschnitzer sich mit Themen aus der griechischen oder römischen Mythologie befasst haben könnte. Alle seine Werke haben einen christlichen Hintergrund.

Auch Buchsbaumholz hat Heimen nach heutigem Wissensstand nicht als Werkstoff benutzt. Ferner fehlen im Werk Heimens ähnlich kleinfigurige Vergleichsstücke. Heimens Figuren stehen eher statuarisch steif oder sind manieristisch verkrampft und mit stereotyper Beweglichkeit ganz der Gesamtkomposition eines Retabels oder Epitaphs verpflichtet.⁷

Die drei Göttinnen stehen dagegen in einer interaktiven Situation und sind dieser individuell angepasst: Hera, immerhin die Gattin des Göttervaters Zeus, ist schwer gekränkt durch die Missachtung von Paris und zeigt ihm darum die kalte Schulter. Athene kalkuliert ihre Situation unter Einbeziehung ihrer militärischen Waffen. Sie weiß, dass sie letztlich doch unbesiegbar ist. Und Aphrodite genießt es offensichtlich, dass der unverhüllte Einsatz ihrer erotischen Waffen zwei prominente Widersacherinnen auf die Plätze verwiesen hat.

An Heimens Skulpturen ist der gebirgig aufgefaltete Gewandstil typisch. Da hat der Schnitzer Manteltuche wie altes Papier scheinbar willkürlich zusammengeknüllt, so dass unmotivierte Faltenwürfe entstehen konnten mit bizarren Zacken, Graten und

⁶ Rasmussen 1977, S. 311.

⁷ Siehe dazu zum Beispiel die vier Evangelistenfiguren am Epitaph Sledanus (Abb. III.3.1.) und die Evangelisten am Epitaph Jugert (Abb. III.7.1.), beide im Dom zu Schleswig.

Schluchten, durch die die Körperkonturen der Mantelträger verborgen wurden.⁸ Eine ähnlich grobe Faltigkeit findet man zwar auch bei Athene und Aphrodite aus der Parisurteil-Gruppe. Sie hat jedoch dort eine situativ folgerichtige Begründung. Bei Heras Gewand kann man dagegen von einem Faltenfluss sprechen, der geradezu modellierenden Charakter hat. Dessen Hauptaufgabe scheint es zu sein, den Körper der Göttin abzubilden.

Schließlich sei der Blick noch auf die unterschiedliche Ausführung der Köpfe durch Nicolaus Heimen im Gegensatz zu jenem unbekannten Schnitzer der Göttinnen gelenkt.⁹ Heimens Figurenköpfe haben bei nur wenig modellierten und kaum individualisierten Gesichtern durchweg eine markant hohe Stirn. Der Haaransatz findet sich auf dem Oberkopf, und das meist lange, lockige Haar reicht dafür, bei Männern und Frauen gleichermaßen, oft bis auf die Schultern. Oberhalb der Stirn gibt es vielfach einen kleinen, separaten Lockenwirbel.¹⁰ Dagegen haben die drei Göttinnen durchaus individuell geprägte Gesichter. Die Frisuren von Hera und Aphrodite sind kunstvolle Gebilde aus geflochtenen Zöpfen, zu Schlaufen aufgesteckt oder zu Krönchen und mit eingesteckten Blüten. Diesen Aufwand gibt es bei Heimens Figuren nicht, auch wenn er z.B. bei einer Maria Magdalena durchaus angezeigt gewesen sein könnte.

Alles in allem sind meiner Ansicht nach die drei Göttinnen von ähnlichen Skulpturen Heimens zu weit entfernt, als dass man Jörg Rasmussens These stützen könnte.

III.18.2. Stehender Christus

Im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Museumsquartier St. Annen, wird unter der Inventarnummer 1735 eine 23 cm große hölzerne Skulptur aufbewahrt, die mit „*stehender Christus*“ betitelt ist.¹¹ Die Figur steht in entspanntem Kontrapost auf schwarzem Piedestal. Sie ist unbekleidet. Lediglich der Zipfel eines Manteltuchs, das von der Schulter den Rücken hinab bis zum Boden hängt, ist um die rechte Hüfte nach vorne geschlagen und verdeckt so die Scham des Dargestellten. Seinen rechten Arm mit der nach vorn geöffneten Hand hält er etwas vom Körper weggestreckt, während der nach vorne angewinkelte linke Arm die

⁸ Abb. III.18.4.

⁹ Dabei können die manieristisch kleinen Köpfe und die langen Hälse von Heimens Figuren aus der Zeit bis in die zweite Hälfte der 1640er Jahre unbeachtet bleiben; hat sich doch Heimens Figurenstil in späteren Jahren deutlich „normalen“ Proportionen angenähert.

¹⁰ Siehe dazu den Engelkopf auf Abb. III.18.8.

¹¹ Abb. III.18.6. - Die Fakten stammen von der Inventarkarte des Museums.

geöffnete Hand wie abwehrend erhoben hat. Den Kopf mit dem bärtigen Gesicht hält die Figur leicht nach links gedreht. Strähmig lockiges Haar fällt vom Scheitel des Kopfes tief auf die Schultern.

Nachdem das Schnitzwerk in den 1950er Jahren von späteren Übermalungen befreit worden ist, erscheint es heute durchgängig in wahrscheinlich ursprünglicher weißgrauer Staffierung.¹²

Zuschreibungen

Wie bei den Göttinnen aus dem Parisurteil ist es auch bei diesem Stück der Hamburger Kunsthistoriker Jörg Rasmussen gewesen, der die Figur dem Bildschnitzer Nicolaus Heimen zugeschrieben hat.¹³ Anders als bei den drei Statuetten in Nürnberg kann man Rasmussen im Fall der Christusfigur gut folgen. Die Skulptur steht im Kontrapost. Das durch das Gewicht des Körpers belastete Standbein und das entlastete Spielbein stehen in ausgewogenem Verhältnis. Dabei ist das Spielbein mit auswärts gedrehter Zehenpartie leicht vorgestellt. Zum Vergleich werden hier der segnende Christus auf dem Rand des Schalldeckels der Kanzel in Hattstedt (1641) und der Täufer Johannes am Retabel in St. Annen (1642) vorgeschlagen.¹⁴ Die Fußstellungen mit den über die Plinthe hinausragenden Zehen sind im Wesentlichen bei allen drei Skulpturen gleich.

Rasmussen spricht von „unstabiler Ponderation“, wenn er auf das in der Hüfte leicht nach vorne geknickte Standmotiv verweist. Dabei handelt es sich um ein von Heimen immer wieder verwandtes Motiv.¹⁵ Der segnende Christus in Hattstedt und der Lübecker stehende Christus sind da nahe beieinander. Vergleicht man die Köpfe dieser beiden Skulpturen, erkennt man schnell die Übereinstimmung hinsichtlich der Haartracht. Kopfhaltung und Gesichtsausdruck der Lübecker Figur sind mit Johannes dem Täufer vergleichbar; beide haben den Kopf zur Seite gedreht und ein wenig nach hinten geneigt, ihr Blick geht leicht nach oben. Rasmussen spricht von einem „entrückten (in Nuancen gelegentlich wehleidig-verzagten) Ausdruck des Gesichts“.¹⁶

Wie gelangt so eine einzelne Statuette wie der „stehende Christus“ aus Heimens Werkstatt nach Lübeck?

¹² Nach Inventarkarte des Museums.

¹³ Rasmussen 1977, S. 308f.

¹⁴ Abb. III.18.6. bis Abb. III.18.8.

¹⁵ Abb. III.18.6. und Abb. III.18.7. Siehe ebenso die beiden großen Evangelisten am Epitaph Kraißbach in Hemme von 1635 (Abb. III.1.17.) oder auch die Eckfiguren am Hattstedter Kanzelkorb von 1641 (Abb. III.4.22. sowie Abb. III.4.23.).

¹⁶ Abb. III.18.6. und Abb. III.18.8.

Heimen hatte 1647/48 ein Epitaph für den verstorbenen Bürgermeister David Gloxin in Burg auf Fehmarn gearbeitet. Stifter dieser Gedenktafel waren vier Söhne des Verstorbenen. Der nach dem Vater benannte David war zunächst Syndikus der Freien Reichsstadt Lübeck, bevor er 1666 deren Bürgermeister wurde.¹⁷ Es bestand also eine Beziehung des Bildschnitzers zur Familie Gloxin in Lübeck. Dazu passt vielleicht eine Episode aus dem Umfeld des St. Annener Retabels. Der dortige Pastor und Chronist C. Rolfs hat 1891 Folgendes aus den Kirchenrechnungen St. Annen zitiert: *Der Bilt-hauer nebst einem Knecht [Geselle] und [Lehr-]Jungen, als sie den Altar aufgesetzt, bei mir (Baumeister Hans Rode) zu Tische gegahn, ich auch Trinkgeld gab und „angels“ kaufte.*¹⁸ Der Meister hatte also das eine oder andere kleinere Schnitzwerk auf seinem Wagen dabei, das er seinen Kunden zum Kauf anbieten konnte. So könnte es auch bei der Abrechnung des Epitaphs Gloxin gewesen und der „stehende Christus“ in Lübecker Privathaushalt des David Gloxin jr. gelangt sein.

III.18.3. Epitaph für Johann Hennings in der St. Marienkirche zu Rendsburg

Es geht dabei um jenes Epitaph, das 1663 für den Rendsburger „Ratsverwandten“ Johann Hennings, in der dortigen St. Marienkirche gesetzt worden ist und das der Dithmarschener Lehrer und Heimatforscher Wilhelm Johnsen (1891-1984) in einem seiner zahlreichen Aufsätze zur Kunstgeschichte seiner Heimatregion Nicolaus Heimen zugeschrieben hat.¹⁹ Diese Gedenktafel hängt an der dem Mittelschiff zugewandten Seite des vordersten südlichen Mittelschiff-Pfeilers der Kirche und damit Heimens Epitaph für Claus Harder (1637) genau gegenüber.²⁰

Das Ornament mit seinen C- und S-Schwüngen, mit seinen Voluten und übergreifenden Spangen mag als Ohrmuschelwerk gesehen werden, wenngleich hier viele dieser Formen mit buckeligem Schotenwerk überdeckt sind und auch andere florale Elemente zeigen.

Insgesamt ist das Ornament nicht mehr Prospekt für davor stehende Skulpturen. Auch kann es nicht mehr als Form äußeren Gepräges einer Schauwand aufgefasst werden. Es betont vielmehr in seiner eher rundplastischen Erscheinungsform seine Eigenständigkeit, indem es sich von den schmalen Rahmenleisten des zentralen

¹⁷ Siehe auch den Text-Abschnitt III.8.2.

¹⁸ Zitiert nach Hadenfeldt 1991, S. 16 und Stork 1937, S. 326. (Die Quelle war nicht auffindbar.)

¹⁹ Johnsen 1952, S. 50. Siehe Abb.III.18.9. sowie Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 208f.

²⁰ Siehe dazu Abschnitt III.3.

Kreuzigungsgemäldes, des angehängten herzförmigen Inschriftenblocks sowie des oben aufgesetzten Bildovals weitestgehend gelöst hat.

Mit Ausnahme dreier etwas grob erscheinender geflügelter Engelköpfe am äußeren Rand des Ornaments fehlt jedweder figürlicher Schmuck. Eine leere Konsole im Scheitelpunkt des Epitaphs deutet auf eine fehlende Bekrönung hin. Zwei dieser Engelköpfe stützen Standbretter, auf denen jedoch keine Skulpturen stehen, sondern auf denen je eine halbkugelige Kuppel mit gleichförmigem Deckel über einem Sockel und kurzem Schaft Platz gefunden hat.

All das führt dazu, dass man die Zuschreibung Johnsens nicht stützen mag. Statt zu einem der Werke Heimens kann man eher eine gewisse Nähe zu Hans Gudewerdt erkennen; dessen Epitaph für den Ratsherrn Heinrich Ripenauw in Eckernförde (1653)²¹ ist dem Epitaph für Johann Hennings (1663) ähnlich.²²



23

²¹ Abbildung bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 202.

²² Siehe dazu Abb. 125 in Behling 1990. Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt formuliert treffend: Der Rahmen des Epitaphs Hennings „erscheint als ein reduzierter, ausgedorrter Nachfahre des Ripenauw-Epitaphs“. Dazu Abb. III.18.10.

²³ Graphik nach Blatt 3 aus *NEVWES COMPERTAMENT BVCHLEIN*; Godfridt Müller Excudit Brunsw. 1621.

IV. Vorläufer und Zeitgenossen Nicolaus Heimens in der Region

Das Werk Nicolaus Heimens ist im Kontext einer ganzen Reihe von Bildschnitzer-Werkstätten zu sehen, die, über das Territorium der beiden nordelbischen Herzogtümer verbreitet, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit unterschiedlicher Strahlkraft wirkten. Ob sich dabei Berührungen, Beeinflussungen ergeben haben, soll hier in einem knappen Exkurs und vor dem Hintergrund des Werks Heimens betrachtet werden.

Da sind zunächst die beiden einflussreichsten und wirkstärksten Werkstätten zu nennen, die des in Flensburg ansässigen *Heinrich Ringerink* und die des Rendsburgers Hans Peper. Beide haben ihre Blütezeit im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, also reichlich eine Generation vor Nikolaus Heimen.

IV.1. Heinrich Ringerink (taucht 1583 in Flensburg auf, - gest. 1629)

Die Quellenlage zur Vita des Heinrich Ringerink ist wenig ergiebig. Weder Jahr noch Ort seiner Geburt sind belegt. Sicher scheint, dass er nicht in Flensburg geboren wurde. Aus seinem Namen schließt man, dass er wohl aus dem Westfälischen zugewandert sein könnte. Im Bürgerbuch der Stadt Flensburg heißt es für das Jahr 1596 auf 1597: *Hinrich Ringering ein bildsnider hefft syne borgerschop vnnd Erffkop bethalet. Vnd ist ehme de Intrede umb syner Kunst willen ahngege-ven.*¹ Da Bürgerschaft und Meister im Schnitkeramt einander bedingten, kann man davon ausgehen, dass Ringerink 1596 auch Meister geworden war. Dabei hat man ihm die Zuzugsgebühr aufgrund seiner Kunst erlassen. Claudia A. Meier schließt daraus, dass der Bildschnitzer schon sein Muthjahr bei einem Flensburger Meister abgeleistet und sich dabei mit besonderer Kunstfertigkeit ausgezeichnet haben wird.

Ringerink scheint schnell ein gutes Renommee in der Stadt gehabt zu haben, und Aufträge gingen bald auch weit aus dem Umland ein. Doch neben seinem handwerklichen und künstlerischen Geschick muss der Meister vor allem sehr geschäftstüchtig gewesen sein.

In den Jahren 1627/1629 überrollte der Dreißigjährige Krieg die Herzogtümer. Besonders die Soldateska Wallensteins zog auf ihrem Marsch gegen das Heer des

¹ Zitiert nach C. A. Meier 1984, S.21.

Dänenkönigs Christian IV. mordend und plündernd durch die Lande. Als schließlich auch eine Bedrohung der Stadt Flensburg absehbar war, hatten zahlreiche, vor allem einflussreiche und wohlhabende Bürger die Stadt verlassen und in Dänemark Schutz gesucht.² Dieser Fluchtbewegung hat sich Ringerink mit seiner Familie offensichtlich angeschlossen und ist nach Kopenhagen gegangen. Die Flensburger Werkstatt ist zwar nicht aufgelöst worden, allgemein jedoch kam in jener Zeit die Bildschnitzertradition in der Stadt zum Erliegen.³

Ringerink und seine Frau sind 1629 kurz nacheinander in Kopenhagen gestorben.

Heute verbindet man mit dem Namen Ringerink vor allem die Produktion von Kanzeln. Diese waren durch die Reformation und die damit verbundene Betonung der Predigt im Gottesdienst zunehmend wichtige Ausstattungsstücke aller protestantischen Kirchen geworden.⁴

Erst 1636 hat Ringerinks Sohn Johan eine Bildschnitzer-Werkstatt in Flensburg übernommen.⁵ Daneben haben mehrere Schüler Heinrich Ringerinks in der Umgebung Flensburgs eigene Werkstätten gegründet und vor allem beim Bau von zahlreichen Kanzeln stilistische Eigenheiten entwickelt, ohne dabei die von ihrem Lehrmeister erlernten Schemata außer Acht zu lassen.

So unterscheidet man drei Kanzeltypen. Der Ostflensburger oder Sundewitter Kanzeltyp ist der älteste, dem auch die meisten Kanzeln aus der ersten Ringerink-Werkstatt zuzuordnen sind. Daneben spricht man vom Westflensburger oder dem Friesischen sowie dem „Angler Kanzeltyp“.⁶

² Flensborg bys historie, hrsg. von Grænse foreningen og Historisk Samfund for Sønderjylland, Band 1, København 1953, S. 212.

³ Meier 1984, S. 121.

⁴ Ab 1526 hatte Luthers Lehre in der Stadt Flensburg zunehmende Bedeutung bekommen, bevor im März 1542 die schleswig-holsteinischen Stände auf dem Rendsburger Landtag die evangelische Kirchenordnung für die Herzogtümer angenommen hatten (Lange 2003, S. 166ff).

Daneben hat Ringerink natürlich für Flensburger Kaufmanns- und Bürgerfamilien gearbeitet; eine Reihe von Truhen und Schränke mit kunstvoll geschnitzten Bildfeldern sind erhalten. Produkte aus dem Tagesgeschäft sind heute vergangen.

⁵ Meier 1984, S. 24f.

⁶ Poscharsky 1963, 172f. – Meier 1984, S. 62-66. Der Terminus „Angler Typ“ meint Kanzeln aus einer Werkstatt in der Landschaft Angeln zwischen Flensburger Förde und Schlei. Ein Merkmal des Sundewitter Typs sind die Akanthusranken auf den Eckverbindungen. Der Westflensburger Typ hat an gleicher Stelle unter Baldachinen Apostelskulpturen auf Korbkonsolen. Die tragenden Eckelemente der Kanzeln Angler Typs sind meist als Karyatiden aufgefasste Tugenden. (Siehe Abb. IV.1.1. – Abb. IV.1.3.) Für eine differenziertere Betrachtung der Ringerinkschen Kanzeltypen siehe Meier 1984, S. 62ff.

Allen drei Typen gemeinsam ist der polygonale Grundriss des Kanzelkorbs, der ggf. durch eine oder zwei Emporen erweitert wird. Immer ist der Aufbau von Architekturelementen gegliedert: Auf den Ecken eines vielfach profilierten Sockelstreifens mit Textfeldern stehen Rankenpilaster, Karyatiden sowie reliefierte Apostelfiguren vor Lisenen. Sie sind die Stützen eines Gebälks, das über einem Zahnschnitt zu einem Kranzgesims führt. In den so gebildeten Feldern stehen andere, von Muschelbögen überspannte Pilaster, die Flächen mit Reliefs zum Leben Jesu umfassen. Dabei wird inhaltlich rezipiert, was sich als Rhythmus an lutherischen Kanzeln seit dem 16. Jahrhundert herausgebildet hatte.⁷

An den *Retabeln* von Ringerink kann man eine ähnliche, durch Elemente der Architektur komponierte Aufbaustruktur feststellen. Beispielhaft wird hier das Retabel in Burkal/DK genannt.⁸ Dieses ganz aus Eichenholz gefertigte und Heinrich Ringerink zugeschriebene Werk ist 1622 aufgestellt worden und lehnt sich in seiner Grundstruktur an die in der Gotik entstandenen Wandelaltäre an, hier mit aufgesetzter Ädikula. Über einer Predella mit großem Textfeld gibt es einen schmalen, mehrfach profilierten Sockel mit der Mitteltafel und den beiden festen „Flügeln“ darüber. Diese zeigen in vielflächig orthogonalen Feldern Reliefs: das Abendmahl (mittig), darum herum Tugenden, Passionsszenen (seitlich). Hermenpilaster und schmale Seitenhänge bilden die Außenränder der festen Flügel. Den trennenden Lisenen zwischen den drei Bildtafeln sind zwei markante korinthische Säulen vorgestellt, denen ein Architrav mit quergestreckten Textkartuschen aufliegt. Über der mittleren Bildtafel steht ein Ädikulaaufsatz aus gebälktragenden Hermenpilastern als Rahmen für eine dreifigurige Kreuzigung. Ein Christusmonogramm in einer Roll- und Schweifwerkkartusche bildet die Bekrönung. Seitenhänge sowie beiderseits der Ädikula aufgestellte Medaillons mit Engelköpfen sind ornamentales Beiwerk.⁹

Ein Jahr vor Burkal hat die Kirche in Klixbüll / Nordfriesland ein gleichfalls Ringerink zugeschriebenes Retabel bekommen. Es ist in jeder Hinsicht bis auf wenige Verschiebungen einzelner Bildszenen dem Burkaler sehr ähnlich und kann als Hinweis auf die fast schon manufakturmäßige Produktion in Ringerinks Werkstatt dienen.

⁷ Das Bildprogramm der Kanzeln ist weitgehend standardisiert. Bei den Sundewitter Kanzeln mit ihrem meist polygonalen Grundriss und nur vier Relieffeldern sind das Christi Geburt, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Bei fünf Feldern beginnt die Reihe mit Mariae Verkündigung. Bei den späteren Emporenkanzeln mit bis zu sieben Reliefs steht am Anfang der Sündenfall und die Darstellung des Jüngsten Gerichts am Ende. (Poscharsky 1963, S. 111ff.).

⁸ Abb. IV.1.4.

⁹ Siehe auch Meier 1984, S. 62-72, 207f, 211f.

Die Ringerink zugeschriebenen *Epitaphien* folgen demselben Schema mit gleichen Strukturelementen, wie die Retabel. Das Epitaph Dowe aus dem Jahr 1605 im Dom zu Schleswig zeigt das deutlich.¹⁰ Auch hier haben wir über einem Sockel zwei vorgezogene Säulen, die in diesem Fall ein Gemälde (Grablegung) flankieren und ein auffallend massiges Gebälk tragen. Dazu gibt es Seitenhänge und Unterhang; sie sind mit Beschlag- und Rollwerk belegt sowie mit Masken und Fruchtbündeln dekoriert. Die Seitenhänge werden 17 Jahre später am Retabel in Burkal „wörtlich“ zitiert. Die Aufsatz-Ädikula mit Gemälde (Auferstehung) wird von zwei Tugendfiguren als Karyatiden gebildet, die das Gebälk mit einem gesprengten Giebel tragen.¹¹ Auch die Rollwerkkartuschen neben dieser Ädikula finden sich in Burkal wieder.

Eine erkennbare Tektonik spielt im Werk Ringerinks eine dominierende Rolle. Daneben nimmt der Einsatz von Ornament zu, es hat jedoch gegenüber der Architektur eine weitgehend dienende Funktion. So werden besonders ornamentierte Kompartimente zum Beispiel den Außenrändern eines Werks angehängt bzw. aufgesetzt.¹² Oder das Ornament dekoriert einzelne Bestandteile der Tektonik, den Spiegel von Pilastern etwa oder die konvexe Biegung des unteren Sockels am Epitaph Dowe.

Das Ringerinksche Ornament stützt sich vorwiegend auf Vorlagen niederländischer Ornamentstecher. Da ist einmal *Hans (ndl. Jan) Vredeman de Vries* (1527-1607) zu nennen, jener Architekt, Maler und Ornamentist aus den Niederlanden, der ebenso in Antwerpen, Braunschweig-Wolfenbüttel, in Danzig, Prag und Hamburg gearbeitet hat.¹³ Für die im Werk Ringerinks immer wieder eingesetzten Karyatiden bzw. Hermen gibt es von Hans Vredeman zahlreiche Vorlagen.¹⁴ Ebenso gehen Beschlag- und Rollwerkkartuschen, wie sie bei Ringerink z.B. rechts und links der aufgesetzten Ädikulen stehen oder, vertikal geteilt, zu den Seitenhängen gehören, auf Hans Vredeman zurück.¹⁵ C.A. Meier nennt darüber hinaus auch Cornelis Floris (1514-1575), den Lehrmeister Hans Vredemans, und Cornelius Bos, beide Meister der antikisierenden Groteske und des Ornamentstichs der Renaissance in den Niederlanden.

¹⁰ Abb. IV.1.5.

¹¹ Dazu auch Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 89 – 101.

¹² So war auch Heimen bei der Rahmung des gotischen Retabels in Tetenbüll vorgegangen, ohne nennenswert in die vorgegebene Struktur einzugreifen (Abschnitt III.12.).

¹³ Lit.: H. Mielke, Hans Vredeman de Vries, Verzeichnis seiner Stichwerke und Beschreibung seines Stils. Berlin 1967.

¹⁴ Abb. IV.1.6.

¹⁵ Abb. IV.1.7.

Aus alldem wird deutlich, dass Ringerink und Heimen sehr wenig miteinander verbindet. Sie sind Vertreter unterschiedlicher Epochen. Nikolaus Heimens Werk ist am ehesten noch manieristisch, frühbarock zu nennen. Von Heinrich Ringerink sagt Wolfgang Teuchert, er sei ein „*führender Meister der Spätrenaissance im Schleswiger Raum*“ gewesen ist.¹⁶

Literatur (Auswahl): Beseler 1969, S. 660, 667, 698, 911. Danmarks Kirker, Bd. Tønder Amt, 1957, S. 1632. Dehio 1994, S. 172, 272, 402, 785. Haupt 1888, S. 231, 246, 308, 564. Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 89ff. Meier 1984, S. 180f, 188, 207f, 211f, 222f. Stork 1933a. S. 198. Teuchert 1980, S. 38.

IV.2. Hans Peper (1566 – 1629)

Der Rendsburger Bildschnitzer Hans Peper ist 1566 dort geboren und 1629 dort auch gestorben.¹⁷ Damit ist er ein Zeitgenosse Ringerinks gewesen. Schon Pepers Vater, Sander Pepers¹⁸, hatte in Rendsburg eine Bildhauerwerkstatt betrieben, die sein Sohn nach dem Tode des Vaters 1593 übernehmen konnte.

In den Rendsburger Amtsrechnungen von 1587 bis 1633 kommt neben Hans Peper auch der Name Hans Sander vor, woraus Georg Reimer auf zwei verschiedene Meister schließt.¹⁹ Wilhelm Johnsen dagegen vermutet hinter beiden Namen dieselbe Person.²⁰ Beide Autoren haben keinen Beleg für ihre Annahmen beibringen können. Betrachtet man allerdings das von Johnsen für Peper aufgelistete umfangreiche Œvre²¹, wird die Wahrscheinlichkeit zweier Meister, in was für einer Beziehung auch immer, wahrscheinlich. Die sich dahinter auftuenden Fragen sind bislang unbeantwortet, so dass bei den hier herangezogenen Werken die Urheberschaft Hans Pepers angenommen wird.

Als erstes sei hier ein Epitaph in der Marienkirche zu Rendsburg genannt. Es ist 1602 von Hans Peper (zugeschrieben) für den Rendsburger Bürgermeister Detleff Hagge

¹⁶ Teuchert: Der Schleswiger Dom, Königstein / Taunus 1980, S. 38.

¹⁷ Wenn nicht anders vermerkt, stammen Daten und Fakten zur Vita Hans Pepers aus einem Aufsatz Wilhelm Johnsens von 1952, S. 29-60.

¹⁸ So bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S.77.

¹⁹ Georg Reimer: Hans Peper, Hans Sander – Rendsburger Bildsnider. In: Die Heimat, 61. Jg., 1954, S. 315ff.

²⁰ Johnsen 1952, S. 31.

²¹ Johnsen 1952, S. 59f.

gearbeitet worden.²² Das Werk fällt durch seine schlanke Form auf, und vieles erinnert an Ringerink. Ein wuchtiger Kenotaphsockel bildet die Basis der Hauptädikula. Deren fast dachartig nach vorne ragendes Gebälk von zwei Karyatidhermen an der Rückwand und von zwei vorgezogenen korinthischen Säulen auf Engelkopf-Konsolen getragen wird. Das Hauptrelief zeigt eine Darstellung von Jesu Taufe. Die Aufsatzädikula ist, allerdings ohne die Säulen, nach gleichem Schema aufgesetzt; das Relief zeigt Jesu Kindersegnung. Den oberen Abschluss bildet ein gesprengter Giebel mit den Stifterwappen, dazu Putti und Fruchtbündel. Eine querovale Ornament-Kartusche trägt den Widmungstext. In schmalen Seitenhängen stehen Tugendfiguren in flachen Nischen.

Als ein zweites, Hans Peper zugeschriebenes Werk wird das Retabel (1609) in der Katharinenkirche zu Süderstapel herangezogen.²³ Auf einer querrrechteckigen Predella mit schwarzem Textfeld liegt, dem Aufbau nach, ein spätgotischer Altarschrein mit Seitenflügeln. Darüber ist die Struktur einer Säulenädikula mit Aufsatz gebreitet. In diesem Konstrukt flankieren vier Hermenpilaster die drei Bildtafeln: Kreuzigung in der Mitte sowie Taufe und Abendmahl seitlich davon. Zwei vorgezogene Säulen stehen beiderseits der Mitteltafel und stützen mit den Pilastern das Gebälk.

Kern des Aufsatzes ist ein Auferstehungsgemälde. Da sind es Tugendfiguren, die in flachen Nischen in den Pilasterspiegeln stehend den Architrav tragen. Zwei Engel halten eine querovale Kartusche vor dem Giebel der kleinen Ädikula.

Schwerpunkte des Ornaments sind aufgestellte oder angehängte Beschlagwerk-Kartuschen mit Masken im Zentrum. Dazu Roll- und Schweifwerk, verschiedentlich diamantiert oder durch Fruchtbündel aufgewertet. Die Konsolen zieren Engel- oder Löwenköpfe. Das Ornament bricht die orthogonale Strenge an den Außenrändern der Architektur auf.

Neun Kanzeln hat Wilh. Johnsen der Werkstatt Pepers zugeschrieben.²⁴ Für die Kanzel in der St.-Marien-Kirche zu Rendsburg ist das durch Meisterinschrift und Datierung gesichert.²⁵ Allerdings weicht die heutige Erscheinung der Kanzel in mehrfacher Hinsicht von der ursprünglichen ab. Um 1853 ist ihr Standort vom südlichen Mittelpfeiler des Langhauses an die Südseite des Chorbogens verlegt worden; dabei ist aus der Emporenkanzel ein sechseitiges Polygon geworden. Die

²² Abb. IV.2.1.

²³ Abb. IV.2.2.

²⁴ Johnsen 1952, S.59f.

²⁵ Abb. IV.2.3.

erste der sieben Relieftafeln begleitet jetzt den Kanzelaufgang. Die heutige Fassung geht auf die Barockzeit zurück.

Im Vergleich mit den Ringerink-Kanzeln fällt die vielschichtige Gliederung auf. Die Eckverbindungen der Kanzelfelder sind durch Hermenpilaster markiert. Vor den Ecken stehen korinthische Säulen. Die eigentlichen Relieftafeln haben eine zusätzliche Rahmung erhalten, die formal an Kaminöffnungen mit Wangen und figurengeschmückten Simsen erinnern.²⁶

Hinsichtlich des Ornaments zeigt Peper ähnliche Berührungspunkte mit den einschlägigen Niederländern des 16. Jahrhunderts, wie wir es bei Ringerink gesehen haben. Variantenreiches Ornament aus Beschlag- und Rollwerk, teils zu Voluten gerollt, teils aus vegetabilen Elementen gebildet, ist objektbezogen und mit verschiedenem Beiwerk eingesetzt. Es ist in allen Fällen geordnet und bleibt in gegebenen Grenzen. Im Zusammenspiel mit dem Ordnungssystem der klassischen Tektonik wird bei den Werken Pepers von Spätrenaissance gesprochen. Anders sieht es beim Blick auf seinen Figurenstil aus, besonders bei den Relieftafeln der Kanzel, also zwölf Jahre nach dem Retabel in Süderstapel. Dabei zeigen sich einerseits, besonders bei Engeln und allgemein bei der Darstellung weiblicher Körper, ausgesprochen barocke Elemente, andererseits lassen seltsam verdrehte Körperhaltungen und dichtes Figurengedränge an Manierismus denken.

Man darf wohl unterstellen, dass Nicolaus Heimen das Werk Pepers in der Marienkirche in Rendsburg gekannt hat, bevor er 1637 sein Epitaph für Claus Harder dort hängte; gab es dort doch mindestens drei große Peper-Epitaphien.²⁷ Vergleicht man Heimens Epitaph mit diesen, kann man nicht erkennen, dass sie Heimen Anregungen gegeben hätten.

Literatur (Auswahl): Beseler 1969, S.636-640, 733, - Dehio 1994, S. 737, 738, 855, - Johs. Habich: Die Marienkirche zu Rendsburg. Große Baudenkmäler, Heft 263, ³München/Berlin 1996 – Hans Jochims: St. Marien-Kirche Rendsburg. Die Kanzel, o.O. 2001 - Johnsen 1952, S. 29-60 – Rainer Karstens u.a.: Zur Renovierung der Maienkirche in Rendsburg 2001-2002, in: Rendsburger Jahrbuch 2003, S. 11-30. -

²⁶ Abb. IV.2.4.

²⁷ Gemeint sind die Epitaphien für Detleff Hagge (1602), für Gosse Clausen (1604) und das Epitaph von Magdalena Farenwolt (1620).

Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 77f. – Reimer, G.: Hans Peper, Hans Sander – Rendsburger Bildensnider, in: Die Heimat 61 (1954), S. 315-317.

IV.3. Henning Claussen (um 1600 – 1655)

Vorweggeschickt sei Folgendes: Karl Stork hat 1932 eine monographische Arbeit über einen Bildschnitzer veröffentlicht, den er als *Johann Hennings* identifiziert zu haben glaubte. Der hatte, soweit wir wissen, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Heide/Dithmarschen gearbeitet. Dem hatte Stork eine Reihe von kirchlichen Ausstattungsstücken zugewiesen. Dabei ist er jedoch einer Namensverwechslung erlegen: Unter den Kirchenrechnungen von Hennstedt / Dithmarschen hatte Stork aus dem Jahr 1651 folgende Notiz entdeckt: „... den 12. May haben ... bey Henning Bildhawern einen newen Predigtstuel, über 250 rthlr vordinget, ...“.²⁸ In den 1950er Jahren konnte Wilhelm Johnsen belegen, dass nicht nur die Hennstedter Kanzel, sondern auch andere in dieser Sache von Karl Stork zusammengetragene Werke nicht *Johann Hennings*, sondern *Henning Claussen* zugeordnet werden müssen.²⁹ Der war ungefähr zeitgleich in dem etwa 10 km nordwestlich von Heide gelegenen Kirchdorf Neuenkirchen als Steinbildhauer und Bildschnitzer tätig.

Zu Henning Claussen führt Saur AKL vorsichtig aus, er sei um 1590 geboren und nach 1656 gestorben.³⁰ Es ist wahrscheinlich, dass er in Neuenkirchen eine Werkstatt betrieben hat, in der auch Nikolaus Heimen ausgebildet worden sein könnte.³¹ Jedenfalls ist Claussen 1635-1638 in dem kleinen Kirchdorf als Bildschnitzer nachweisbar.³² Vermutlich war er außerdem von 1648 an für einige Jahre in Rendsburg ansässig. In einem Meldorfer Gerichtsprotokoll vom 22. August 1650 ist festgehalten, dass „Henning Claußen, Bildhouwer von Rendsburg“ als Gutachter tätig gewesen war.

1654 scheint der Meister seine Werkstatt in Rendsburg aufgegeben zu haben. Dafür taucht er wieder in seinem Heimatdorf Neuenkirchen auf. Ein letztes Lebenszeichen

²⁸ Zitiert aus Stork 1932b, S. 69.

²⁹ Johnsen 1952, S. 41-49. Johnsens Argumentation schließen sich Hansen 1971, S. 80ff und Rasmussen 1977, S.303f an.

³⁰ Saur allgemeines Künstlerlexikon 1998, Bd.19.

³¹ So jedenfalls vermutet Rasmussen 1977, S. 306 und bezieht sich dabei vermutlich auf Karl Stork: „Die Berührungen zwischen ... [Claussen und Heimen] ... sind tatsächlich so groß, daß ein Lehrverhältnis zwischen ihnen angenommen werden darf.“ (Stork 1937, S. 320.) Siehe dazu auch oben Abschnitt I.4.

³² Johnsen 1952, S. 44.

von ihm gibt es 1655: Meister *Henning der Bildhauer* liefert in Süderhastedt den Taufdeckel ab.³³

Als 1648 in der Rendsburger St. Marienkirche weitreichende Instandsetzungsarbeiten ausgeführt wurden, hat die Kirche auch ein neues Altarretabel bekommen. Dieses auf 1648/49 datierte mehrgeschossige in Holz und Alabaster ausgeführte Werk gilt als Claussens Hauptwerk.³⁴

Über den drei Arkaden der Predella ruht das Sockelgesims mit dem Hauptgeschoss. Dessen Grundschema folgt im Mittelteil dem antiken Triumphbogenmotiv mit dem lutherischen Bildprogramm: in der Mitte ein Relief mit der Kreuzigung, links und rechts daneben die großen Skulpturen von Mose und Johannes Baptista und außen in den Seitenflügeln die Reliefs mit Isaaks Opferung und Jesu Taufe. Dabei haben die markant eingesetzten rotmarmorierten korinthischen Säulen und massigen Gebälkteile nur noch den Zweck dekorativer Versatzstücke, die die Reliefs oder die Nischen von Skulpturen einfassen. Die angehängten Seitenflügel erinnern an die gotischen Vorbilder, haben allerdings aufgrund ihrer Dimensionen und konstruktiven Anlage die entsprechende Funktionsfähigkeit verloren.³⁵ Durch die vorgezogenen Säulenstellungen auf vorkragenden Konsolen und den weit ausgreifenden Gebälkstücken darüber bekommt das Retabel hier eine große Tiefe, das Hauptgeschoss bekommt damit eine besonders würdevolle Erscheinung.

Flach s-förmig geformte Profile leiten vom Hauptgeschoss schräg nach oben zum deutlich schmaleren Aufsatz. Dort dominiert zwischen zwei Säulen ein Relief von der Auferstehung Christi. Auf den nach oben führenden Schrägen stehen beiderseits vier Apostelfiguren. Bekrönend steht Petrus oberhalb einer Textkartusche mit Arma Christi haltenden Putten am Rand.

Die auf dem Rand zwischen Hauptgeschoss und Aufsatz stehenden Apostelfiguren ragen mit ihren überschlanken, bewegten Körpern weit in den freien Raum hinein. Zusammen mit den vier Putten und einem sich frei entfaltenden randständigen Ornament, namentlich Knorpel- und Ohrmuschelwerk, hat Claussen eine Balance geschaffen zwischen orthogonaler Strenge und freiem Retabelaufbau.

Was zu dem sehr hohen Retabel in Rendsburg gesagt worden ist, lässt sich, ohne dass hier näher darauf eingegangen werden soll, auch für jenes sehr viel kleinere in der

³³ Alle Daten zu Claussen von Johnsen 1952

³⁴ Hansen 1971, S. 9. Siehe Abb. IV.3.1.

³⁵ Siehe dazu auch Hansen 1971, S. 47ff.

Kirche zu Delve (1652) feststellen.³⁶ Die Tektonik spielt dort kaum noch eine Rolle. Die beiden korinthischen Säulen haben kein überspannendes Gebälk mehr zu tragen. Ihre Funktion ist auf den *Decor*, im Sinn von Zierde oder Schmuck, reduziert.³⁷ Aus dem Bogen über der Bildtafel in der Mitte ist ein hängender Zweifach-Bogen geworden.

Dass Henning Claussen eine Schauwand auch gänzlich ohne Architekturglieder gestalten konnte, soll an einem Epitaph aus seiner Werkstatt gezeigt werden. Es handelt sich dabei um das Epitaph für den Rendsburger Ratsherrn *Carsten Gude*, der 1648 gestorben war. Das Epitaph wird noch in demselben Jahr in Auftrag gegeben worden und wahrscheinlich nicht später als 1649 gesetzt worden sein.³⁸ Während der Schnitzer beim gleichzeitig entstandenen Retabel in der Rendsburger Marien-Kirche durch den Einsatz von vorgezogenen Säulen mit weit auskragenden Gebälkstücken den Eindruck von Tiefe erzeugt hat, konzentriert er sich beim Epitaph ganz auf die Fläche der Schauwand und verzichtet bei deren Strukturierung auf jedwede Orthogonalität. Das Zentrum der Wand bildet in einem birnenförmigen Ausschnitt das Relief von der Kreuzabnahme Christi. Die stark zerklüftete ornamentale Rahmung des Reliefs folgt in ihrer seitlichen Ausdehnung der Birnenform des Zentrums. Zwei beachtliche Engelskulpturen auf den äußeren Ornamenträndern rafften einen schweren „Vorhang“ beiseite und halten so den Blick auf das Geschehen im Relief frei. Oberhalb davon lenken weit seitwärts ausholende Ornamentschwünge den Blick auf die heute fehlende Bekrönungsfigur.³⁹

Vorbild für dieses Epitaph ist offensichtlich jenes gewesen, das 1648 von Claus Gabriel für den 1644 verstorbenen Flensburger Bürgermeister Carsten Beyer geschaffen worden ist.⁴⁰ Daher stammt die sonderbare Form des Hauptbildes ebenso wie auch die beiden großen Engel auf der Außenkante des Ornaments. Selbst die Knor-

³⁶ Abb. IV.3.2.

³⁷ Der italienische Architekt und Architekturtheoretiker *Sebastiano Serlio* hatte im 16. Jahrhundert die antiken Säulenordnungen neu formuliert. Danach wurde „die *Corinthia* ... mit der Jungfrau Maria sowie Heiligen mit unbeflecktem Lebenswandel (*vita verginale*) analogisiert und eigne sich folglich bei Klöstern, öffentlichen und Privatbauten sowie Grabbauten und Epitaphien von Personen mit keuschem Lebenswandel.“ (Irmscher 2005, S. 40)

³⁸ Siehe Abb. IV.3.3. Henning Claussen muss schnell eine sehr leistungsfähige Werkstatt in Rendsburg aufgebaut haben, wenn er neben dem Auftrag für das sehr große Retabel auch noch ein bedeutsames Epitaph realisieren konnte.

³⁹ Karl Stork hat eine einzelne Christusfigur, „heute in der Südkapelle am Chor [der Rendsburger Marienkirche] eingemauert“, fotografiert und in einer Beschreibung der Kirche den Hinweis gefunden, „daß diese Figur auf dem Gudeschen Denkmal gestanden“ habe. (Stork 1937, S. 318, Anm. 23) Abbildung der Figur bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 178.

⁴⁰ Datierung nach Schütt 1975, S. 60. Siehe Abb. III.10.4.

pelschnüre und Perlschoten hat Claussen nachempfunden.⁴¹ Im Œuvre Claussens hat das Epitaph Gude aus heutiger Sicht eine singuläre Stellung. Anders als bei Heimen mit seinem Epitaph für Alexander Dresscher und in Teilen noch dem Epitaph Schnel scheint der Einfluss Gabriels auf die Arbeit Henning Claussens nicht weiter nachhaltig gewesen zu sein. Bei anderen Werken hat er sich eher wieder an seinem großen Retabel in Rendsburg orientiert. Ein Hauptbild (Relief oder Gemälde) mit einem einfachen oder Kleeblattbogen als Abschluss wird von je zwei Säulen vor einer Nische flankiert. Die Säulen tragen gekröpfte Teile von Gebälk, die Standorte für Skulpturen bilden. Das Ornament ist der Wandfläche aufgelegt und bewirkt zerfranste Außenränder. Beispielhaft ist hier das Epitaph für Annamaria Holchen (1656), das in der St. Nikolaikirche in Flensburg hängt.⁴²

Ein weiteres Werk Henning Claussens ist die Kanzel in der St. Secundus-Kirche in Hennstedt / Dithm.⁴³ Sie ist auf 1651 datiert.⁴⁴ Eine Moseskulptur trägt den fünfseitigen Kanzelkorb. Dessen Eckverbindungen sind von schlanken Säulen markiert. Der Korbboden ist mit reichem Knorpelwerk belegt. In den Kanzelfeldern stehen Apostelreliefs in flachen Muschelnischen. Die Reste einer Treppenbrüstung sind von Hermenpilastern gegliedert; dazwischen stehen die Reliefs zweier Evangelisten. Engelköpfe sitzen vor den sechs Ecken des Schalldeckels. Von dessen Kanten streben dreiecksartige Knorpelwerkgebilde in die Höhe, zwischen denen Evangelisten-Statuetten die Ecken des Schalldeckels besetzt halten. Hermenpilaster bilden eine Laterne mit eingestellter Christusfigur und bekrönendem Pelikan.

Am Kanzelkorb ist mit Sockelzone, Säulen und Gebälk eine architektonische Struktur dominierend. Sie wird durch sparsam eingesetzten ornamentalen Schmuck in den Zwickeln über den Apostelreliefs und an den Kartuschen darunter ergänzt. Am Schalldeckel, ähnlich wie beim Kanzelboden, wird die Tektonik zugunsten ornamentaler Schmuckformen zurückgedrängt. Über einem Sockel mit verkröpftem

⁴¹ Das fragliche Epitaph muss große Aufmerksamkeit erregt haben. Davon ist schon im Zusammenhang mit dem verlorenen Epitaph Nicolaus Heimens für Marcus Lüders berichtet worden (Abschnitt III.10.4.). Da hatte der Auftraggeber im Jahr 1650 den Meister auf das Flensburger Epitaph hingewiesen und ihm dieses als Vorbild für das von ihm gewünschte angegeben. Vielleicht hat sich schon 1648/49 auch der Auftraggeber des Rendsburger Epitaphs Bildschnitzer Claussen gegenüber ähnlich verhalten.

⁴² Abb. IV.3.4.

⁴³ Abb. IV.3.5.

⁴⁴ Schon 1641 hatte man eine Kommission aus drei Männern nach Hattstedt geschickt, um dort den neuen Predigtstuhl von Nicolaus Heimen in Augenschein zu nehmen. (nach Stork 1937, S. 291f.) Warum der Auftrag zur Kanzel in Hennstedt schließlich zehn Jahre später und statt an Heimen an Claussen ergangen ist, ist nicht überliefert. Dazu auch oben Abschnitt III.4.3.

Kranzgesims beherrscht das Ornament das Bild. Mose vertritt das Gesetz, auf dem das Evangelium fußt, für das die Apostelreliefs stehen.⁴⁵ Der Prophet mit den Gesetzestafeln bildet zusammen mit der Christusfigur in der Laterne des Schalldeckels bzw. mit dem bekrönenden Pelikanbild, dem Symbol für den Opfertod Jesu, eine ikonographische Klammer, die sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bei einer ganzen Reihe lutherischer Kanzeln findet.⁴⁶

Ein Vergleich zwischen der Hennstedter Kanzel und jener von Nicolaus Heimen in Hattstedt ist nur bedingt möglich. Zwar gibt es markante Unterschiede hinsichtlich der Bildprogramme der Kanzelkorpusse: Bei Heimen haben wir vier Reliefszenen vom Karfreitagsgeschehen, eingefasst von Mose und Johannes d. T. sowie Tugendstatuetten dazwischen, Henning Claussen hat durch Säulen getrennte Apostelreliefs als alleinigen Bildschmuck in die Korpusfelder gestellt.⁴⁷ Darüber hinaus gibt es aus den beiden Werkstätten jeweils nur die eine Kanzel.

Eine gegenseitige Beeinflussung ist nicht zu erkennen. Und schließlich liegt zwischen den beiden Werken eine Spanne von zehn Jahren.

Generell deutet nichts darauf hin, dass Claussen Lehrmeister Heimens gewesen sein könnte. Sieht man vom Epitaph für David Gloxin von 1648 und dem Struxdorfer Retabel (1655/56) einmal ab, realisiert Heimen konsequent einen architekturfreien Aufbau während Henning Claussen nur beim Epitaph für Carsten Gude (nach 1648) auf strukturgebende Architekturglieder verzichtet. Dieses unterschiedliche Grundverständnis zeigt sich auch im Ornament. Bei beiden kann man ähnliches Knorpelwerk feststellen. Doch es ist bei Heimen sehr viel weniger flächengebunden und dafür mehr durch raumgreifende Lebendigkeit gekennzeichnet. Wo dieses Ornament die Außenränder eines Werks bildet oder bei Heimen darüber hinauspringt, haben beide markante Figuren mit manieristisch gelängten Gliedmaßen und kleinen Köpfen aufgesetzt. Diese Skulpturen scheinen bei Heimen jedoch bewegt und voller Schwung, während sie bei Claussen eher steif und hölzern erscheinen.

⁴⁵ Poscharsky 1963, S. 127 unter Berufung auf zwei Bibelstellen: Joh. 1, 17: „Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesus Christus geworden.“ – Gal. 3, 24: „So ist das Gesetz unser Zuchtmeister gewesen auf Christus hin, damit wir durch den Glauben gerecht würden.“

⁴⁶ Poscharsky 1963, 133.

⁴⁷ Nach Poscharsky zählt Claussen damit zu den „40% aller lutherischen Renaissancekanzeln“ (Poscharsky 1963, S. 113). Neutestamentliche Szenen bilden demnach die nächst größere Gruppe. Dabei nimmt Heimen insofern eine Sonderstellung ein, als er sich auf Leiden und Tod Jesu beschränkt und die Themen Verkündigung und Geburt sowie Auferstehung und Himmelfahrt ausspart.

Der Annahme, dass die sowohl in Holz wie auch in Stein arbeitende Werkstatt Claussens Lehrwerkstatt Heimens gewesen sei, steht auch entgegen, dass es im Werk Heimens keinen Hinweis gibt, der Meister habe auch in Stein gearbeitet.

Literatur (Auswahl): AKL, 1998, Bd. 19, S. 459f. – Ausst. Kat.: Aufgang der Neuzeit, Nürnberg 1952, S. 303f. – Ausstellungskatalog „Barockplastik in Norddeutschland“ 1977, S. 208, 277, 303-305, 308. – Beseler 1969, S. 7, 456, 466, 637, 639, 748. – Dehio 1994, S. 160, 211, 252, 332, 334, 684, 736, 738, 756, 853, 866, 908. – Hansen 1971, S. 1-151. – Johnsen 1952, S. 41-49. – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 31, 134, 144, 157, 159, 170-180, 181, 184. – Rasmussen 1977, S. 303f – Stork 1932-b-, S. 1-77. – Stork 1933, S. 202f. – Zöllner 1969, S. 265-270.

IV.4. Claus Gabriel (zw. 1600 u. 1604 – 1654)

Mit dem Weggang Heinrich Ringerinks aus Flensburg etwa 1627/28 verblasste der Einfluss seiner Werkstatt. Claudia A. Meier spricht vom Ende der von „... Ringerink beherrschten Epoche der Flensburger Bildschnitzerei.“⁴⁸ 1636 hatte zwar Johan, ein Sohn Heinrich Ringerinks, noch einmal eine Werkstatt in Flensburg gegründet, der allerdings nur mäßiger Erfolg beschert war. Wenig vorher hatte sich Claus Gabriel in Flensburg niedergelassen. Der zwischen 1600 und 1604 geborene Gabriel stammte aus einer alten Flensburger Handwerkerfamilie. Nach dem Besuch der Lateinschule⁴⁹ kam er bei dem Bildschnitzer *Henrik Lageman* in Kopenhagener in die Lehre.

1632 ist Claus Gabriel nach sechsjähriger Ausbildung vom Kopenhagener Schnitkeramt die erfolgreiche Beendigung seiner Lehrzeit bescheinigt worden. Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass Gabriel nach der Lehrlingsausbildung der Wanderpflicht nachgekommen ist, noch weiß man, ob und ggf. wo und bei wem er sein Muthjahr absolviert hat. Vielmehr ist er mit seinem Lehrbrief direkt zurück nach Flensburg gegangen und hat sich, zunächst ohne dem dortigen Schnitkeramt anzugehören, in der Stadt als Bildschnitzer niedergelassen.⁵⁰ Zwei Jahre später ist

⁴⁸ Meier 1984, S. 121.

⁴⁹ H. Behling (1984, S. 90) weiß, dass Claus Gabriel in Flensburg die Lateinschule besucht hat.

⁵⁰ In einer entsprechenden Verordnung König Christians IV. steht, dass es „...jedem Handwerksmann [also nicht nur Meister], der sich in erwehnten Unseren Fürstenthumben niederzusetzen ... beehrte, Vergönnet und zugelassen seyn solle, ..., sein Handwerk ungehindert [zu] gebrauchen“. (Zitiert nach Meier 1984, S. 17.)

Gabriel das Bürgerrecht zuerkannt und er ist als Jungmeister in das Schnitkeramt aufgenommen worden, also nicht als ordentlicher Amtsmeister, so dass er weder Lehr-linge ausbilden noch Gesellen anstellen durfte.⁵¹ Es folgten jahrelange juristische Streitereien zwischen den auf ihre traditionelle Regelungsgewalt pochenden Schnitkeramtsmeistern und einem jungen, vielleicht auch hitzköpfigen *tischler vnd bildhawer*, der selbstbewusst von seinem Können überzeugt war und in der Öffentlichkeit durch eine Reihe auffälliger Arbeiten schnell große fachliche Anerkennung finden konnte. War bei dem Schnitzer doch schon 1634, also im Jahr seiner Ankunft in Flensburg, eine Kanzel für die alte Marienkirche in Husum in Auftrag gegeben worden.⁵² Zwischen 1635 und 1642 hat er den Kanzelaltar und die Taufe in der Glücksburger Schlosskapelle geschaffen. Auftraggeber war Herzog Philip von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg gewesen. Das heißt: Ein Vertreter des Adels hatte einen Großauftrag an einen nur begrenzt zünftigen Bildschnitzer vergeben. Das kann zum einen als Indiz für den sinkenden Einfluss der Zünfte gedeutet werden, ist andererseits bestimmt ein Zeichen der Wertschätzung gegenüber Gabriels Kunstfertigkeit. Es mag jedoch auch der Hinweis auf eine gewisse Protektion sein, die Gabriel aus den Reihen des Adels zuteil wurde. So vermutet Hans-Friedrich Schütt beispielsweise eine nahe Beziehung zu Kay von Ahlefeld, dem damaligen königlichen Amtmann in Flensburg. Zudem hat Gabriel wahrscheinlich zahlreiche Aufträge durch den Kronprinzen Friedrich erhalten, der sich zu der Zeit viel in der Duburg in Flensburg aufgehalten hat.⁵³ Schließlich war es König Christian IV., der sich 1640 auf Bitten Gabriels in den schon fast zehn Jahre dauernden Streit zwischen dem Jungmeister und dem Flensburger Schnitkeramt einschaltete. In der Folge davon wurde Gabriel 1641 endlich als Meister im Flensburger Schnitkeramt anerkannt. Gleichzeitig wurde ihm volles Bürgerrecht zugesprochen.⁵⁴ Dieses Ziel war von Claus Gabriel auch deshalb so lange Zeit und mit so großem Nachdruck verfolgt worden, weil ihm erst die „uneingeschränkte Amtsgerechtigkeit“ die Erlaubnis verschaffte, neben der künstlerischen Arbeit des Bildschnitzens auch einfache Tischlerarbeiten in Bürgerhäusern auszuführen. Die Amtszugehörigkeit versprach auch eine gewisse soziale und ökonomische Sicherheit. Gabriel durfte in seiner Werkstatt neben Bildschnitzerlehrlingen auch Lehrlinge im Tischlerhandwerk ausbilden und entsprechend Gesellen beschäftigen. Außerdem achteten die Ämter

⁵¹ Offiziell zweifelte das Amt an der Qualität von Gabriels Ausbildung.

⁵² Schütt 1975, S. 56

⁵³ Schütt 1975, S. 59 f.

⁵⁴ Diese und weitere Details zum Werdegang Claus Gabriels und seinem Streit mit dem Flensburger Schnitkeramt nennen Schütt 1975, S. 53 ff. sowie Behling 1984, S. 90 ff.

darauf, dass unliebsame Konkurrenz von außerhalb ferngehalten wurde. Solche Gesichtspunkte waren vor allem in jenen Jahren, in denen der 30-jährige Krieg die Herzogtümer Schleswig und Holstein erreichte und sich die Auftragslage für die Handwerker verschlechterte, von großer Bedeutung.

König Christian IV. war im Februar 1648 gestorben. Als daraufhin Friedrich, der spätere König Friedrich III., in die Kopenhagener Residenz zog, nahm er Claus Gabriel mit und bewies damit, dass er die Entwicklung zu einem Hofkünstlertum, die schon sein Vater eingeleitet hatte, fortführen würde. Claus Gabriel bekam das Amt des Schlosstischlers auf Kronborg und Frederiksborg übertragen und wohnte fortan in Helsingør.⁵⁵ Auch nach seinem Weggang aus Flensburg gab Claus Gabriel seine Mitgliedschaft im Flensburger Tischleramt nicht auf. Er hatte vielmehr mit dem Amt vertraglich geregelt, dass die Werkstatt gegen die Zahlung eines „Zeitgelds“ weiter betrieben werden konnte. Mehrere Epitaphien in Hadersleben, Sonderburg oder Tondern werden als Arbeiten aus dieser Werkstatt angesehen.

Im Jahr 1654 ist Claus Gabriel in Helsingør gestorben und auf dem dortigen Friedhof beerdigt worden.⁵⁶

Das Retabel in der St. Marien-Kirche zu Süderlügum entstammt wahrscheinlich der Werkstatt Gabriels. Es gibt dafür zwar keinen archivalischen Beleg, stilkritische Vergleiche z. B. mit dem Epitaph für Carsten Beyer in der Marienkirche zu Flensburg offenbaren so viele Parallelen, dass eine Zuschreibung gerechtfertigt scheint.⁵⁷ Das Retabel ist 1647 entstanden.

Im Aufbau lassen sich außer einem schmalen Kenotaphsockel zwischen Predella und Hauptfeld keinerlei stützende oder tragende Architekturelemente erkennen. Die Predella zeigt eine querovale Kartusche mit den Einsetzungsworten zum Abendmahl.⁵⁸

Darüber befindet sich im Hauptfeld das dreipassförmige Tafelbild mit einer Darstellung des Letzten Abendmahls. Dieses Zentrum des Retabels ist von einem dichten Gewirr kräftigen Ohrmuschelwerks umgeben, das mit seiner Rahmenfunktion die

⁵⁵ Schütt 1975, Anm. 38.

⁵⁶ Schütt 1975, S. 62 f.; hier finden sich zahlreiche Hinweise auf Quellen, die die Angaben zu Claus Gabriels Leben stützen.

⁵⁷ Abb. IV.4.1. Siehe auch Dehio 1994, S. 854, und Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 197.

⁵⁸ Als Vorlagen für die ornamentale Rahmung kommen die Blätter 13 und 42 aus Fr. Unteutsch: Neues Zieratenbuch ..., wohl Anfang der 1640er Jahre in Nürnberg erschienen, infrage. (Abb. IV.4.2. und Abb. IV.4.3.)

dreieckige Grundform des Retabel-Hauptfelds unterstreicht. Drei Hauptfiguren markieren die Eckpunkte dieses Symbols der Trinität: unten Mose und Johannes Baptista sowie an der Spitze auf großer Engelkonsole der den Tod überwindende Christusknabe mit Leidenswerkzeugen. Dazwischen sitzt auf den Schenkeln des Dreiecks je ein Engel mit weiteren Arma Christi. Die fünf Skulpturen sind durch ihre Positionierung und ihre Proportionen dem Rahmenornament als eigenständige Elemente aufgesetzt und sind damit fast schon provokante Erscheinungen.⁵⁹

Fünf Jahre später wird Henning Claussen in ähnlicher Weise Skulpturen auf den Retabelrand setzen (Abb. IV.3.2.). Die sind allerdings merklich zurückhaltender konzipiert, haben eher eine dienende Funktion innerhalb des Gesamtkonzepts. Auch beim oberen Abschluss des zentralen Gemäldes weicht Claussen von der einfachen Bogenstellung ab.

Nur ein Jahr nach dem Retabel in Süderlügum wird 1648 das große Epitaph für den schon 1644 verstorbenen Flensburger Bürgermeister Carsten Beyer in der St. Marien-Kirche in Flensburg gesetzt.⁶⁰ Ein Vergleich der beiden Werke miteinander zeigt schnell, dass sie derselben Werkstatt entstammen. Dieses Epitaph ist wohl sicher als von der Hand Claus Gabriels stammend anzusehen.⁶¹

Das birnenförmige Tafelbild mit einer Kreuzigungsszene im Zentrum strahlt eine fast gespenstische Ruhe aus.⁶² Darum herum tobt ein wildes Gewitter aus goldsprühendem Knorpelwerk, das von zwei übergroßen, prachtvollen Engeln mit pompösen, weit ausgebreiteten Schwingen beherrscht wird. Sie zeigen (heute) auf das Geschehen im Bild.⁶³ Der bekrönende Christusknabe mit Kreuz und Martersäule erinnert stark an das entsprechende Motiv in Süderlügum.

⁵⁹ Die beiden seitlichen Mischwesen in der Predella und das Engelsgesicht unter der Christuskonsole unterstützen diesen Eindruck.

⁶⁰ Siehe Abb. III.10.4. Claus Gabriel wird Flensburg schon im Juli verlassen haben, da er am 27. Juli 1648 mit dem Amt des Schlossschnitzers der Schlösser Kronborg und Frederiksborg auf Seeland betraut worden ist. (Zöllner 1969, S. 267 nach Danmarks Kirker, Sønerjylland, Kunsthistorisk oversigt, København 1963, S.269.)

⁶¹ 1901 sind bei einer Restaurierung des Epitaphs in seinem Rahmen die Initialen C.G. entdeckt, jedoch nicht hinreichend dokumentiert worden; jedenfalls konnte diese Signatur bislang nicht wieder aufgefunden werden. (Zöllner 1969, S. 265. Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 195.)

⁶² Das signierte und datierte Gemälde ist 1648 von dem Flensburger Rembrandt-Schüler Heinrich Jansen gefertigt worden und lässt die Entstehung des aufwändigen Rahmens für dasselbe Jahr annehmen.

⁶³ Diese Engel sollen ursprünglich Stifterporträts gehalten haben, die heute verloren sind. (Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 196).

Dieses geradezu expressive Werk Gabriels hat offensichtlich bald, nachdem es gesetzt worden war, große und anhaltende Beachtung erfahren. So hing das Werk schon etwa zwei Jahre in der Flensburger Marienkirche, als die Kunde davon den herzoglichen Rat Marcus Lüders in Husum erreicht hat. Und der hat schließlich das gerühmte Epitaph dem Nikolaus Heimens als Muster zu einem Epitaph für sich selbst vorgegeben. Dass dadurch nicht nur das verlorene Epitaph für M. Lüders, sondern auch Folgewerke Heimens in Tetenbüll und Katharinenheerd beeinflusst worden sind, ist oben bereits herausgestellt worden.⁶⁴ Das von Henning Claussen gefertigte Epitaph für den Rendsburger Ratsherrn Carsten Gude ist auf etwa 1650 zu datieren und unverkennbar eine Rezeption des Flensburger Vorbilds.⁶⁵

Zwei einander sehr ähnliche Kanzeln von Claus Gabriel kennen wir: 1646 ist die Kanzel in der evangelischen Kirche zu Breklum/Nordfriesland entstanden und im darauf folgenden Jahr jene im benachbarten Bredstedt. Auf die ältere der beiden soll hier kurz eingegangen werden.⁶⁶ Die Kanzel selbst besteht aus einem unregelmäßig hexagonalen Korb auf einem Tragbalken. Vier der fünf Schauflächen zeigen flache Reliefs: Sündenfall, Kreuzigung, Pfingstereignis und Jüngstes Gericht. Zum Oval gefügtes Knorpelwerk rahmt die einzelnen Bilder. Die fünfte einsehbare Kanzelfläche ist leer. Die Texte unterhalb der Bilder haben keine interpretatorische Absicht, wie das z. B. bei Ringerink-Kanzeln vielfach der Fall ist. Die Texte sind gewissermaßen Antworten des Kirchenbesuchers auf die Ansprache durch das Bild.⁶⁷ Vor den Eckverbindungen des Kanzelkorbs stehen auf Verkröpfungen des Sockelgesimses und als Freifiguren ausgeführte Statuetten von Mose und den vier Evangelisten mit ihren Symbolen.

Nur Gabriels Epitaph für Carsten Beyer (1648) hat eine derart weit ausstrahlende Beachtung gefunden, dass es mehrere Epitaphien Heimens beeinflussen konnte. Sicher war es für die Auftraggeber bei einem Epitaph leichter, ausgefallene Wünsche

⁶⁴ Siehe die Textabschnitte III.10.4.2., III.11.3.f und III.16.3.f.

⁶⁵ Abb. IV.3.3. Gude ist im Oktober 1648 gestorben. (Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 335.) Sein Epitaph kann frühestens gegen Ende des Jahres 1648, eher wohl später, fertiggestellt gewesen sein.

⁶⁶ Abb. IV.4.4.

⁶⁷ So lesen wir unter dem Bild mit Jesu Kreuzigung: FILII CREDO CRUCE ME REDEMPTUM. Und unterhalb der Darstellung des Pfingstwunders ist aus dem Credo Gewissheit geworden: SPIRITO SANCTO SCIO ME SACRATUM. Poscharsky erkennt hier eine „deutliche Wandlung in der Aussage des Programms ... hin zum Barock, wo diese sich hier noch der Szenen, Reihenfolge und Kompositionsprinzipien der Renaissance bedienende neue Aussage dann auch in formal neuem Gewande wiederfinden wird.“ (Poscharsky 1963, S. 209)

zu äußern bzw. Vorschläge der Schnitzer zu akzeptieren, die jenseits traditioneller Strukturen und Inhalte lagen. War doch z. B. das Bild der Kanzeln viel stärker von theologischen Programmen bestimmt und von tradierten Bildfolgen geprägt.

Literatur (Auswahl): AKL, 2005, Bd. 47, S. 31f. – Behling 1984, S. 88-99 – Beseler 1969, S. 4, 291, 404, 407 – Dehio 1994, S. 854 – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 197 – Poscharsky 1963, S. 114, 205, 208-209 – Rohling 1955, S. 116 – Schütt 1974, 38f – Schütt 1975, S. 53-65 – Stork 1932a.: Claus Gabriel, der Flensburger Barockbildhauer, in: Die Heimat 42 (1932), S. 32-34. – Thieme/Becker, Bd. 13, Leipzig 1920, S. 15f. – Zöllner 1969, S. 165-271.

IV.5. Berend Cornelissen (1592/93 – 1684)

Der Husumer Bildschnitzer Berend Cornelissen ist 1592 oder 1593 in Holland geboren. Wahrscheinlich ist der Vater, Bildschnitzer Cornelius Berends, um 1600 mit seiner Familie aus Groningen kommend in Husum zugezogen. Man darf annehmen, dass der junge Berend bei seinem Vater ausgebildet worden ist. Nach Lehrzeit und Wanderjahren taucht Cornelissen 1623 wieder in Husum auf, wird Meister und erlangt das Bürgerrecht. 1684 ist der Meister im hohen Alter von über 90 Jahren in Husum gestorben.⁶⁸

Zwei durch eine Signatur gezeichnete Werke gelten als sicher von Cornelissen.⁶⁹ Das ist zum einen der sogenannte *Abendmahlschrank aus Rott*, ein aus Eichenholz gefertigter Schrank mit einer 3½-geschossigen Front, die mit reichem Schnitzwerk geziert ist.⁷⁰ Hermenpilaster als ordnende Architekturglieder flankieren die mit üppigen, tiefen Reliefs überzogenen Türblätter.⁷¹ Auf den beiden nahezu quadra-

⁶⁸ Riewerts 1931, S. 51f.

⁶⁹ Riewerts 1931, S. 53 und 55.

⁷⁰ Abb. IV.5.1.

⁷¹ Dieser aus dem Wohnplatz Rott bei Ostfeld/Husum stammende Schrank steht heute im NordseeMuseum in Husum und ist jenem norddeutschen Typ der „Schenkschiefe“ sehr ähnlich. Diese Möbel hatten nur eine geringe Tiefe, da sie für eine wandfeste Aufstellung vorgesehen waren. Vor allem verfügten sie über ein zentral angeordnetes, querrrechteckiges Fach mit einer nach vorne aufziehbaren Klappe, der eigentlichen „Schenkscheibe, -platte“, auf

tischen Türflächen des oberen Registers sind links die Anbetung des Jesuskindes und rechts die Beschneidung dargestellt. Zwischen diesen Szenen steht in hochrechteckigem Feld eine Caritas. Die querrrechteckige Tür darunter trägt das für diesen Schranktyp typische, namengebende Bild von Jesu letztem Abendmahl. Es wird flankiert von den Tugendfiguren der Fides und Spes. Zwei flache Fächer, deren Türen je ein im Ornament gehaltener Engelkopf schmückt, bilden eine Art Mezzanin über den beiden Türen der unteren Schrankebene. Auf den letztgenannten Türen stehen Allegorien zweier weiterer Tugenden unter Arkaden.⁷²

Das Möbel ist nicht staffiert und ist ausweislich einer Kartusche unterhalb der Caritas auf 1642 zu datieren und ist wohl auch signiert.⁷³

Das zweite Werk, das nach Riewerts sicher von Cornelissen gefertigt worden ist, ist die Kanzel in der St.-Marien-Kirche zu Rabenkirchen im Kreis Schleswig-Flensburg.⁷⁴ Wieder stützt sich der Autor auf eine Signatur, die er mit SK BK angibt. Dabei deutet er das hervorgehobene BK als „Berend Kornelissen“.⁷⁵

Der Kanzelkorb zeigt fünf Bildfelder, vier davon zieren den an der Chorbogenwand hängenden Kanzelkorb, das fünfte Feld verbindet den Kanzelkorb mit der Kirchensüdwand. Wo zwei Bildfelder im Winkel aneinander stoßen, sind glatte Säulen mit vergoldeten korinthischen Kapitellen vorgestellt. Alle Säulen haben oberhalb der Basis Manschetten aus flachem Beschlagwerk um flache Nischen, in denen winzige Apostelstatuetten stehen. Die Säulen fußen auf einer Sockelzone und tragen ein Gebälk aus breitem Architrav mit vorkragendem Kranzgesims. Diese strukturgebenden tektonischen Elemente verweisen deutlich auf das antike Vorbild. Sockelzone und Architrav sind als rotgrundige Schriftfelder gestaltet.

Die hochrechteckigen Bildtafeln zwischen den Säulen sind zweigeteilt.⁷⁶ Der obere und größere Teil zeigt je eine Episode der Jesusgeschichte: Taufe – Gethsemane – Kreuzigung – Auferstehung – Himmelfahrt. Im unteren Drittel sind bei vier Bild-

der den Gästen z. B. Getränke kredenzt werden konnten. Genau genommen ist der Husumer Schrank keine Schenkschiebe; die entsprechende Klappe ist rechts angeschlagen und lässt sich nicht zu einem Servierbrett aufklappen.

⁷² Rechts Justitia mit Waage und Schwert und links vielleicht Prudentia mit dem Raben der Klugheit auf der Hand.

⁷³ Eine aus den Majuskeln B V H bestehende Signatur über der Caritas liest Th. Riewerts als „Berend Von Husum“.

⁷⁴ Abb. IV.5.2.

⁷⁵ Riewerts 1931, S. 55. Beseler 1969, S. 688 folgt Riewerts. Das AKL, München u.a. 1999, Bd. 21, Sp. 234 hält es ebenfalls für möglich, dass die fragliche „Signatur von Cornelissen“ stammen könnte. Dehio 1994, S. 708 schreibt nur zu.

⁷⁶ Abb. IV.5.3.

feldern querrechteckige Reliefs der vier Evangelisten untergebracht. Unterhalb des Himmelfahrt-Reliefs ist auf einer Beschlagwerkkartusche das Entstehungsdatum mit 1637 angegeben.⁷⁷

Die Figuren der Evangelisten sind nicht standbildhaft aufrecht oder konzentriert sitzend und mit daneben stehenden bzw. gelagerten attributiven Wesen gestaltet.⁷⁸ Vielmehr begegnen sie uns mit expressiver Geste, Schreibtafel und Stift in der vorgestreckten Hand, vom Stuhl weg nach vorne schnellend, wie in wilder Interaktion mit ihrem Begleiter. Alle Details der Bildkomposition wie auch deren Proportionen orientieren sich ganz an dem nur knapp 20 cm hohen und etwa 35 cm breiten Tafelformat. Wenn mit einem einzelnen Löwen die Bildfläche nicht zu füllen war, gibt es deren zwei; Lukas hat sogar drei Rinder um sich. Man erkennt deutlich einen manieristischen *Horror vacui*. Ähnliches gilt auch für die Hauptreliefs; die Kreuzigungsszene mag das verdeutlichen.⁷⁹ Statt sich auf eine dreifigurige Kreuzigung mit dem gekreuzigten Jesus und seiner Mutter Maria mit dem Jünger Johannes zu beschränken, hat Cornelissen mithilfe gewagter Verdrehungen zusätzlich die Kreuze mit den beiden Schächern aufgenommen. Maria Magdalena hält den Kreuzstamm umschlungen, und von links nähert sich auf stolzem Pferd der Centurio Longinus mit der Lanze.

Der Sockel des Schalldeckels trägt ein Schriftband unter auskragendem Gesims. Auf dessen oberen Kanten stehen fünf wuchtige Portalarchitekturen mit eingestellten Tugendallegorien. Sie wechseln sich ab mit Arma Christi tragenden Putten über den Ecken des Schalldeckels.

Wie der angesprochene Abendmahl-Schrank ist auch die Kanzel im Wesentlichen unstaffiert. Einzig die roten Schriftfelder mit den vergoldeten Majuskeln sowie die goldenen Basen und Kapitelle der Säulen und schließlich die kleinen Apostelstatuetten setzen farbige Akzente.

Bei seinen Figuren fallen immer wieder die gestreckten Körperproportionen auf und dabei besonders die kleinen Köpfe und die überlangen Finger. Ebenso zeigen verdrehte Körper und die Darstellung überzogener Bewegungen den Einfluss des

⁷⁷ Neben der Rabenkirchener Kanzel hat Cornelissen im selben Jahr Kanzeln für die Kirchen in Bergenhusen und Schaalby/Kahleby, gefertigt (beide ebenfalls im Kreis Schleswig-Flensburg). Alle drei Kanzeln sind typgleich und ikonographisch nahezu identisch.

⁷⁸ Abb. IV.5.4.

⁷⁹ Abb. IV.5.3.

Manierismus auf das Werk Cornelissens.⁸⁰ Dazu gehört auch die Ambivalenz hinsichtlich der Gewänder. Auf der einen Seite scheinen sie den Körperbereichen derart eng anzuliegen, dass der Eindruck von Nacktheit entstehen kann. Andererseits kann Stofffülle mit sperrigen, wenig fließenden Faltenformationen Körperlichkeit auch verbergen.

Neben den aus der Renaissance überkommenen Ornamentformen des Beschlag- oder Rollwerks zeigt der Künstler sich auch offen für die „neuen“ Formen des Knorpel- und Ohrmuschelwerks.⁸¹ Bei einem Blick auf das Schnitzwerk Cornelissens wird die hohe Kunstfertigkeit des Meisters deutlich. In vielen Bereichen handelt es sich um Hochrelief mit vollplastischen Elementen bzw. Hinterschneidungen.

Insgesamt gesehen scheint Cornelissen in den ersten rund 20 Jahren seiner sehr langen Meisterschaft verschiedentlich vom Werk Ringerinks angeregt worden zu sein. Ein wirkvoller Einfluss auf Heimen ist hier eher unwahrscheinlich. Gegenüber der Cornelissen-Kanzel von 1637 wirkt Heimens zwei Jahre älteres Epitaph Kraißbach fast schon avantgardistisch.

Literatur (Auswahl): AKL, 1999, Bd. 21, Sp. 234. – Beseler 1969, S. 288, 422, 659, 688, 904. – Dehio 1994, S. 170, 280, 342, 347, 352, 708, 761. – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 217. – Meier, Claudia A.: Die Husumer Schenkschiven des Berend Cornelissen, in: Nordelbingen 58, 1969, S. 17-31. – Poscharsky, 1963, S. 108, 204-206. – Ellen Redlefsen: Möbel in Schleswig-Holstein. Katalog der Möbelsammlung des Städtischen Museums Flensburg. Heide 1983. – H. Siebel: Der Abendmahlschrank aus Rott im Ostfelder Haus in Husum, in: Schleswig-Holstein 1953, S. 188. – H. Siebel-Mogk: Das Herzstück der Rotter Schenkschive, in: Die Heimat 66 (1959), S. 110-112. – Theodor Riewerts: Der Husumer Bildhauer Berend Cornelissen. In: Jahrbuch des Nordfriesischen Vereins für Heimatkunde und Heimatliebe, Jahrgang 1931, Bd. 18, S. 50-67. – Stork 1933, S. 204.

⁸⁰ Abb. IV.5.5. mit einer Figur der Fides vom Rotter Abendmahlsschrank.

⁸¹ Siehe auch Riewerts 1931, S. 63ff.

IV.6. Hans Gudewerdt der Jüngere (um 1600 – 1671)

Um 1600 ist der älteste Sohn des Eckernförder Bildschnitzers Hans Gudewerdt I. geboren und nach seinem Vater ebenfalls Hans getauft worden. Er wuchs in einer angesehenen und wohlhabenden Bürgerfamilie auf; sein Vater war nicht nur Meister einer florierenden Bildschnitzer-Werkstatt, er war darüber hinaus lange Jahre einer der beiden Ältermänner des Eckernförder Schnitkeramts.⁸² Durch sozialen Stand und gesichertes Einkommen war die Familie auch in der Lage, dem ältesten Sohn Hans eine gute Schulbildung zu finanzieren.⁸³

Man kann davon ausgehen, dass Hans Gudewerdt d. J. nach der Schulzeit für sechs Jahre als Lehrling in die Werkstatt des Vaters aufgenommen worden ist.⁸⁴ Nach der Gesellen- und obligatorischen Wanderzeit ist Gudewerdt 1634 als junger Meister in das Schnitgeramt von Eckernförde aufgenommen worden.⁸⁵

Ein erstes durch Meistersignatur bezeichnetes großes Werk von Gudewerdt d. J. ist das auf 1640 datierte Altarretabel in der Nikolaikirche zu Eckernförde.⁸⁶ Es ist aus Eichenholz geschnitzt und außer vergoldeter Schriften und einiger Figurenhintergründen ungefasst. Über einer mensabreiten Predella mit Textfeld breitet sich ein Hauptregister aus, das durch teils glatte, teils laubgeschmückte Säulen eine vertikale Struktur bekommt. Mit den aufgelegten Bruchstücken von Gebälk sind sie so etwas wie eine Reminiszenz an die tektonische Gliederung derartiger Schauwände in den Zeiten der Renaissance. Das zentrale, rundbogige Bildfeld zeigt eine vierfigurige Kreuzigungsgruppe aus vollplastischen Skulpturen vor strukturlosem, vergoldetem Hintergrund. Links und rechts in den „Seitenflügeln“ stehen in flachen, rundbogigen Nischen und ebenfalls vor vergoldetem Hintergrund die Figuren der Evangelisten Matthäus und Markus. Lukas und Johannes flankieren den Stiftertext in der Mitte der Aufsatz-Ädikula. Mose und Johannes Baptista stehen oberhalb der Seitenflügel frei vor der geweißten Kirchenwand. Die beiden Propheten sind zusammen mit Leidenswerkzeug tragenden Engeln Teile des ausgebrochenen Retabelrands.

⁸² Behling 1990, S. 25.

⁸³ Ob es sich dabei um die Lateinschule gehandelt hat, ist unklar. Der dezidierten Angabe K. F. Schinkels, Gudewerdt habe „bis zum 18. Lebensjahr ... die Lateinschule“ besucht, ist leider keine Quelle angefügt (Schinkel ²2002, S. 353). Hinweise auf die Struktur des damaligen Schulwesens liefert Behling 1990, S. 34f.

⁸⁴ Behling 1990, S. 93.

⁸⁵ Behling 1990, S. 109.

⁸⁶ Abb. IV.6.1.

Insgesamt bildet Gudewerdt im Gegensatz zu Heimen oder Claussen gedrungene und weitgehend zeitgemäß gekleidete Figuren. Dabei zeigt deren Auftreten gerne einen Anflug von theatralischer Beweglichkeit und Interaktion.

Üppiges Knorpelwerk, das im Innern der Schautafel freie Flächen wabernd überwuchert, bildet randwärts herausspringende Ornamentzungen oder dehnt sich zu durchlichteten Strukturen.⁸⁷ Einen dem Auge Halt bietenden Außenrand gibt es nicht. Dabei ist Gudewerdt mit seinen Ornamentbildungen einen anderen Weg gegangen als Heimen oder Claussen. Sein Ohrmuschelwerk ist massiger. Es dehnt sich mit Macht aus der Fläche in die Raumdimension und nimmt dazu vielfach vegetabile Züge an. Das geht so weit, dass ganze Säulenschäfte von Weinranken und Trauben überwuchert werden.

Der weitgehende Verzicht auf tektonische Bauelemente ermöglicht beim Medium der Schautafel einen freieren Umgang mit der Form. So mag Gudewerdt für das Retabel in Eckernförde eine Glockensilhouette im Blick gehabt haben. Dieses Motiv wird nicht nur für das Retabel in Schönkirchen (1653) aufgenommen. Wir finden es ebenfalls an dem Gudewerdt d. J. zugeschriebenen Epitaph für den Kaufmann Niels Hacke (1648) in der Marienkirche zu Flensburg.⁸⁸

Bis auf wenige Sockel- bzw. Gebälkreste hat der Schnitzer auf architektonische Bauteile verzichtet; schemenhaft mag man im Hauptfeld das Triumphbogenmotiv mit aufgesetzter Ädikula erahnen. Zentrales Bild in diesem Epitaph ist ein glockenförmiges Tafelbild (Grablegung Christi) des Rembrandt-Schülers Heinrich Jansen. An dieser wohl vom Inventor des Rahmens vorgegebenen Silhouette des Gemäldes

⁸⁷ Dass Gudewerdt im Hintergrund der vier Evangelisten auf mögliche Durchbrechungen der eigentlichen Retabelwand verzichtet und stattdessen auf Goldgrund (wenn der denn authentisch ist) gesetzt hat, sollte nicht vorrangig mit Überlegungen zur Statik des Retabels begründet sein. Immerhin hat der Bildschnitzer 1653 beim Retabel für Schönkirchen nur den Außenrand des Retabels konsequent durchlöchert. Er hat auch die Skulpturen der vier Evangelisten und der großen Engel geradezu freigestellt und der massigen Tafel viel Leichtigkeit gegeben. (Gute Abbildungen dieses Retabels mit Begleittext z.B. unter dfschuetz.de/altarSK.htm)

Hier zeigt sich eine Nähe zu Ludwig Münstermann, zu dem Gudewerdt als junger Geselle im Rahmen seiner Wanderjahre durchaus Kontakt gehabt haben könnte. Holger Reimers hat in seiner Monographie über Münstermann am Beispiel des Retabels in Rodenkirchen (1629) von Münstermanns „Lichtführung im architektonischen Aufbau“ und dem „Licht als Metapher göttlichen Wirkens“ gesprochen (Reimers 1993, S. 96ff mit Abb.). Diese Aussagen können m. E. auch auf Gudewerdt d. J. bezogen werden.

⁸⁸ Siehe Abb. III.10.3. Seit den Untersuchungen von Ellen Redlefsen wird diese Zuschreibung nicht mehr angezweifelt (Redlefsen 1960, S. 90-107). Auch das Gudewerdt-Epitaph für Thomas Börnsen (1661) in Eckernförde zeigt die Glockenform (Abbildung bei Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 203).

orientiert sich das hölzerne Schnitzwerk des Rahmens.⁸⁹ Beide, Rahmen wie Bild, sind auf 1648 datiert.

Links und rechts des Zentralgemäldes stehen in flachen Nischen die großen Skulpturen der Justitia und der Caritas. Dem Mittelfeld des Werks ist ein kleineres Tafelbild mit den Porträts des Stifterpaares aufgesetzt, das von Spes und Fides flankiert wird.

Der wild aufgelöste Umriss des Epitaphs geht in seiner Zügellosigkeit noch über den des oben angesprochenen Retabels hinaus. Stark bewegtes Knorpelwerk bestimmt das Ornament.⁹⁰ Verschlungene C-Schwünge fügen sich zu variationsreichen Maskarons oder züngeln raumgreifend ins Freie. Andere halten auf jeder Seite des Epitaphs drei nierenförmige Kartuschen mit Texten, die sich auf die sechs früh verstorbenen Kinder des Stifterpaares beziehen.⁹¹

Es scheint, als hätte diese Idee Gudewerds alsbald Nachahmer gefunden. Erinnern wir uns an den Auftrag für ein Epitaph von Marcus Lüders an Nicolaus Heimen.⁹² Jener hatte Heimen beauftragt, ein Flensburger Epitaph zum Vorbild für das eigene zu nehmen. In diesem Zusammenhang scheint auch Gudewerds Epitaph für Niels Hacke zur Sprache gekommen zu sein; hatte doch Lüders fünf Porträts „*in das compertement oder Laubwerk*“, also in die Rahmenschnitzerei um das Mittelbild, bestellt. Heimens Epitaphien für Alexander Dresscher (1654) und Johannes Schnel (1656) offenbaren Bezüge zum Werk Hans Gudewerds d. J.; in beiden Arbeiten hat Heimen die Idee der Satellitenporträts realisiert.⁹³

Wir kennen fünf Kanzeln, die Gudewerdt d. J. zugeschrieben werden. Eine davon steht in der St.-Marien-Kirche zu Sörup (Krs. Schleswig-Flensburg).⁹⁴ Sie ist auf 1663 datiert. Den Korb bilden fünf auffällig schlanke Relieffelder über querrechteckigen

⁸⁹ Zöllner 1969, S. 266.

⁹⁰ Ellen Redlefsen erkennt eine Besonderheit des Gudewerdschen Knorpelwerk darin, dass es statt durch seine originäre Teigigkeit durch „Leichtigkeit, Spritzigkeit, ja fast schäumende Bewegtheit“ charakterisiert sei (Redlefsen 1960, S. 90).

⁹¹ Redlefsen 1960, S. 89.

⁹² Abschnitt III.10. oben.

⁹³ Auch aus der Werkstatt Gabriels gibt es weitere Werke mit dem gleichen Gestaltungselement, z. B. Epitaph Jürgen Brand (1654) in Sønderborg und Epitaph Diederich Wittemaken (1656) in der Marienkirche zu Flensburg (Ketelsen-Volkhardt 1989, Abb. 176c und 177).

⁹⁴ Abb. IV.6.2. Die beiden frühesten (1634) stehen in den Kirchen von Bøstrup und Stoense auf Langeland (DK), eine dritte findet man in Sandby (1635) auf der benachbarten Insel Lolland (DK). Siehe dazu Behling 1990, S. 272-278 (mit Literaturhinweisen und Abbildungen). Die Zuschreibung der Kanzel in Rieseby (Krs. Rendsburg-Eckernförde) hält Behling für problematisch (Behling 1990, S. 309f).

Titelkartuschen auf kräftigen, vorgekröpften Kenotaphsockeln.⁹⁵ Daneben gibt es zwei weitere, nach außen geklappte Felder, deren eines eine „Zugangsbrücke“ (Behling) zur Kanzel bildet und deren anderes die Verbindung vom Kanzelkorb zur Kirchensüdwand schafft. Den oberen Abschluss des Kanzelkorbs bildet ein kymageschmücktes Kranzgesims.

Im Zentrum der fünf Reliefs steht die *Kreuzigung*. Den Weg dorthin beschreiben die Bilder vom *Sündenfall* und der *Anbetung der Hirten*. Auf die Kreuzigung folgen die *Auferstehung* und schließlich das *Pfingstwunder*. Die Nahtstellen zwischen diesen Szenen werden von (Karyatid-) Hermen markiert. Deren Schäfte sind dicht an dicht mit variantenreichen Ornamentformen belegt. Um Maskarone und Puttenköpfe quellen Ohrmuschelformen und Knorpelwerk ebenso wie Blattschweife und Fruchtgehänge.

Betrachtet man die Kanzel Heimens in Hattstedt (Abschnitt III.4.) und die Söruper nebeneinander werden die zwei „Handschriften“ deutlich. Zwar ist manches ähnlich: der Kanzelkorb mit polygonalem Grundriss, die reliefsierten Bildfelder mit den Eckskulpturen u.a. sowie beim Ornament der hohe Anteil an Knorpelwerk und Ohrmuschelformen. Doch gerade beim Ornament fällt Gudewerds Variabilität auf. Während Heimens Ornament vorwiegend kleinteilig und flächendeckend ist und bei abstrakten Strukturen bleibt, ist es bei Gudewerdt deutlich voluminöser, raumgreifender und mit zahlreichen vegetabilen Elementen angereichert. Mit Blick auf die Figuren fallen bei Gudewerdt proportioniertere und rundere, weichere Formen auf, während man bei Heimens Figuren besonders in den frühen Jahren eher eine kantige Bewegtheit erkennen kann. Gleiches trifft auch auf die Körperlichkeit verbergende Stofffülle der Gewänder zu, die bei Heimens Figuren durch oft unmotivierte, tiefe Falten einen fast blechigen Charakter annehmen.

Mose und Johannes der Täufer bilden mit Fides und Spes an beiden Kanzeln die Eckfiguren; bei Heimen gibt es dazu noch eine Caritas und in Sörup zwei betende Engel. Weniger vergleichbar sind die Inhalte der Reliefs. Während bei Gudewerdt der Erlösungsgedanke mit der Kreuzigung zwischen Sündenfall und Auferstehung / Pfingsten im Vordergrund steht, wird bei Heimen das Leiden Christi bis zum Ende am Kreuz betont. In solchen theologischen Fragen werden die Auftraggeber ihren Einfluss geltend gemacht haben.

⁹⁵ Abb. IV.6.3.

Gudewerdt d. J. und Heimen haben sicher einer auch Werke des anderen gekannt und Anregungen daraus übernommen; dass Heimen die Idee zu den Satelliten-Porträts am Epitaph für M. Lüders wahrscheinlich von Gudewerds Epitaph für Niels Hacke übernommen hat, ist oben angesprochen worden.⁹⁶ Und Gudewerdt hat in den frühen 1640er Jahren das Sitzmotiv seiner nachgelieferten Maria Magdalena für das Retabel der Eckernförder Nikolaikirche von Heimen übernommen.⁹⁷

Literatur (Auswahl): AKL, 2009, Bd. 64, Sp. 303. – Ausstellungskatalog „Barockplastik in Norddeutschland“ 1977, S. 31f, 209, 277, 305, 308, 312-320. – Behling, Holger: Hans Gudewerdt der Jüngere (um 1600-1671), Bildschnitzer zu Eckernförde, Neumünster 1990. – Beseler 1969, S. 190, 192, 193, 313, 599, 609, 678, 698, 770. – Brandt, Gustav: Hans Gudewerdt, ein Beitrag zur Geschichte Schleswig-Holsteins, Leipzig 1898 – Dehio 1994, S. 211, 215-218, 227, 249, 280, 365, 656, 784, 830, 843, 890. – Jessen, Willers: Hans Gudewerdt und die Eckernförder Bildschnitzerschule mit ihren Meistern ... Eckernförde 1931. – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 31, 144, 157, 160, 175, 183, 187, 188, 193, 194, 195, 199, 201-209, 214, 220, 242, 248. – Redlefsen, Ellen: Zum Hackeschen Epitaph in der Marienkirche zu Flensburg und andere Arbeiten Hans Gudewerdt d.J., in: Nordelbingen 28/29 (1960), S. 90-107. – Redlefsen, Ellen: Hans Gudewerdt d.J. im Herrenhaus Wensin bei Segeberg, in: Heimatkundliches Jahrbuch für den Kreis Segeberg 8 (1962), S. 67-73. – Kael Friedrich Schnkel: Eckernförde, ein Spaziergang durch die Stadtgeschichte. Horn-Bad Meinberg 2002. – Thieme/Becker 1999-, Bd. 15. S. 191-195. – Zöllner 1969, S. 265ff.

⁹⁶ Abschnitt III.10.4.1.

⁹⁷ Abschnitt III.5.5.6.

V. Resümee

Als ein Dreigestirn unter den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Herzogtum Gottorf wirkenden Bildschnitzern darf man neben dem in Eckernförde ansässigen Hans Gudewerdt d. J. und dem Neuenkirchener bzw. Rendsburger Henning Claussen auch Nicolaus Heimen bezeichnen. Am ehesten gehört auch Claus Gabriel in diese Runde. Der hatte seinen Wirkkreis allerdings schon früh in Dänemark gefunden; seit 1648 war er Schlosssnitger auf Frederiksborg.

Das Schaffen Gudewerds ist in der Vergangenheit mehrfach dokumentiert worden. Da ist zunächst die 1898 veröffentlichte Arbeit des Kieler Kunsthistorikers Gustav Brandt, gefolgt von dem Eckernförder Lehrer und Heimatforscher Peter Willers Jessen, der seine Erkenntnisse zu Hans Gudewerdt 1931 veröffentlicht hat. Schließlich hat der Kunsthistoriker Holger Behling 1990 seine umfangreiche Dissertation über den Eckernförder Bildschnitzer veröffentlicht.⁹⁸

Zu Henning Claussen gibt es noch keine monographische Abhandlung, wenn man von der 1932 erschienen Veröffentlichung Karl Storks über den in Heide/Dithm. ansässigen *Johann Hennings* absieht. Dabei setzt Stork den im frühen 17. Jahrhundert in Heide/Dithmarschen ansässigen Bildschnitzer Johann Hennings mit jenem aus dem benachbarten Neuenkirchen stammenden Henning Claussen gleich. Folgerichtig schreibt er auch das ihm bekannte Werk Claussens dem Heider Hennings zu. Wilh. Johnsen hat Storks Irrtum aufgedeckt.⁹⁹

Mit Nicolaus Heimen und seinem Werk befasst sich zunächst nur ein aus heutiger Sicht lückenhafter Aufsatz von Karl Stork aus dem Jahr 1937. Die Forschungen des Horst Appuhn haben 1950 mit dem Retabel in Struxdorf eine bis dahin nicht erkannte Facette von Heimens Werk ins kunsthistorische Bewusstsein gerückt. In der Folge war es Rudolf Zöllner möglich geworden, 1955 auch das Epitaph für David Gloxin in Burg auf Fehmarn Heimen zuzuschreiben.¹⁰⁰

Eine umfassende monographische Behandlung des Gesamtwerks des Nicolaus Heimen hat bislang gefehlt; die vorliegende Arbeit will helfen, diese Lücke zu schließen.

⁹⁸ Brandt 1898, Jessen 1931, Behling 1990.

⁹⁹ Stork 1932 b, Johnsen 1952, S. 41ff,

¹⁰⁰ Appuhn 1950, Zöllner 1955.

Dabei hat die spärliche Quellenlage zum Lebensweg und zur Persönlichkeit des Nicolaus Heimen im ersten Kapitel zu einem in der Sache nur sehr knappen und streckenweise auch spekulativen Bericht geführt. So fehlen Daten zur Geburt des voraussichtlich aus Lunden/Dithm. stammenden Bildschnitzers ebenso wie archivalische Angaben zu seinem Tod. Allein die zwischen 1636 und 1644 im Lunderner Kirchenregister aufgeführten Taufen seiner fünf Kinder lassen plausible Hinweise auf Heimens Familiensituation und damit auf die erste Phase seiner beruflichen Selbständigkeit zu.

In gleicher Weise rätselhaft ist bis heute alles, was mit Heimens beruflichem Werdegang zusammenhängt; hier haben im Wesentlichen die Arbeiten von Armin Schütz über die Handwerksämter in der Stadt Schleswig¹⁰¹ und die von Claudia Annette Meier über den Flensburger Bildschnitzer Heinrich Ringerink¹⁰² zu analogen Thesen geführt.

Eine Liste der Werke Heimens lässt sich nur mit Hilfe der Stilkritik erfassen. Dabei helfen allerdings die beiden Retabel in St. Annen (1642) und in Struxdorf (1655/56) maßgeblich. Darüber hinaus sind nur die vier Wiegen nachweisbar Werke Heimens.

Eine erste Schaffensphase Heimens beginnt 1635 oder wenig vorher in Lunden und reicht bis 1644/1645. Entstanden sind in dieser Zeit vier große Epitaphien, die Kanzel in Hattstedt und, als sein Hauptwerk, das Retabel in St. Annen, allesamt kirchliche Ausstattungsstücke.

Ein weiterer Abschnitt umfasst Heimens berufliches Wirken von Schleswig aus. Quellenmäßig belegt ist diese Phase für die Jahre 1649 bis 1655. Sie dauert jedoch mindestens bis ins Jahr 1658 (Epitaph Schnel). Die Nähe zur herzoglichen Residenz Gottorf mit Herzog Friedrich III., dem aufgeschlossenen Förderer von Kunst, Kultur und Wissenschaft, wird die Hoffnung auf großzügige Aufträge genährt haben und Triebfeder für den Bildschnitzer gewesen sein, seine Werkstatt von Lunden nach Schleswig zu verlegen. Dort sind vermutlich vier Epitaphien entstanden, weiter die Umrahmung eines spätgotischen Altarschreins in Tetenbüll sowie das Retabel in Struxdorf und das fast lebensgroße Triumphkreuz aus der Dreifaltigkeitskirche in Schleswig-Friedrichsberg.

¹⁰¹ Schütz 1966.

¹⁰² Meier 1984.

Schließlich sind Heimen auch Aufträge vom herzoglichen Hof zugefallen. Das sind besonders die Gedenktafel für Garlev Lüders, den Hauslehrer der Herzogstöchter, und natürlich die vier Wiegen für die zu erwartenden Enkel des Herzogs (zw. 1650 und 1655).

Daneben hat Heimen sicher auch für den bürgerlichen Hausgebrauch gearbeitet. Nicht erst mit den herzoglichen Wiegen wird er sich als hochqualifizierter Möbelschreiner hervorgetan haben. Derartige Stücke sind allerdings stärker der Abnutzung im täglichen Gebrauch unterworfen gewesen. Oder sie sind, wie zu allen Zeiten geschehen, den Schwankungen der jeweiligen Mode zum Opfer gefallen und so einer Bewahrung nicht wert geachtet worden.

Zum Ableben des Nicolaus Heimen wie auch zum Verbleib seiner Frau und seiner Kinder hat sich bislang kein authentischer Beleg finden lassen. Darum bleibt das jüngste Werk, das sich Heimen zuschreiben lässt, das Epitaph in Katharinenheerd. Es ist wohl das letzte Lebenszeichen des Künstlers. Nicolaus Heimens Tod wird für nach 1658 angenommen.

Die Renaissance hatte das Ädikula-Motiv mit seinen tektonischen Elementen (tragende Stützen – lastendes Gebälk – aufgesetzter Giebel) für sich zu neuem Leben erweckt. Dieses Motiv fand bald auch Eingang in die Darstellende Kunst und in das Repertoire von Bildschnitzern, die es zur Konstruktion von Schauwänden einsetzten. Dabei sind Beschlag- und Rollwerk bevorzugte Ornamentformen gewesen. Arbeiten aus den Werkstätten des Rendsburgers Hans Peper (1566-1629) und des in Flensburg wirkenden Heinrich Ringerink (vor 1583-1629) sind dafür oben als Beispiele angeführt worden. Die beiden Schnitzer haben neben anderen in den Herzogtümern noch weit ins 17. Jahrhundert diese in Italien wiederentdeckte Formensprache standardmäßig benutzt.¹⁰³

In dem oben genannten Dreigestirn der Gottorfer Bildschnitzer war Heimen der Erste, der von Beginn seiner Schaffenszeit an bei der Gestaltung eines Epitaphs oder einer Retabelwand auf architektonische Elemente verzichtet hat. Sein erstes großes Werk, das Epitaph Kraißbach in Hemme (1635),¹⁰⁴ offenbart den radikalen Bruch mit den von Säulen und ähnlichen Tragwerkselementen bestimmten Aufbauprinzipien. Zum typischen Ornament in Heimens Arbeiten wird das abstrakte Ohrmuschelwerk.

¹⁰³ Abbildungen IV.1.4., IV.1.5. sowie IV.2.1. und IV.2.2.

¹⁰⁴ Abbildung III.1.1.

Dabei gliedert Heimen alle seine Schauwände, jedenfalls wie sie bis 1644/1645 in seiner Lundener Werkstatt entstanden sind, weiter in drei horizontale Zonen, wie sie für das Ädikulamotiv typisch sind.¹⁰⁵ An die Stelle von Gebälken treten dabei baldachinartig vorkragende Ohrmuschelschwünge. Sonst liegt das Ornament flach und deckend der tragenden Wand an, als Bühnenprospekt für Figuren und um immer wieder über deren Außenrand auszubrechen. Der schwarze Anstrich mit den vergoldeten Gerten verleiht dem Ganzen eine graphische Anmutung.

Den Platz zweier Säulen links und rechts neben dem zentralen Bild haben bei Heimen immer wieder zwei markante Skulpturen aus dem Bildprogramm der Wand; da stehen sich z. B. die beiden Propheten Mose und Johannes Baptista gegenüber oder zwei Evangelisten oder auch Adam und Eva.

Ein Blick auf Zeitgenossen Heimens in der Region zeigt allesamt, so scheint es, als von der eigenen Arbeit überzeugte, selbstbewusste Bildschnitzer. Sie wirkten räumlich nah beieinander, so dass es nur schwer vorstellbar ist, dass sich ihre Lebensbahnen und Wirkkreise nicht getroffen haben sollten. Umso mehr verwundert es, dass ein signifikanter, gegenseitiger Einfluss auf einzelne Werke vermutlich in erster Linie von Seiten der Auftraggeber initiiert worden ist. Sicher wissen wir das von dem verlorenen Epitaph Heimens für den in herzoglichem Auftrag in Husum tätigen fürstlichen Rat Marcus Lüders. Hatte dieser dem Schnitzer doch dezidiert vorgegeben, sich bei seiner Arbeit an dem fraglichen Epitaph an einem in Flensburg aktuell gehängten Vorbild aus einer fremden Werkstatt zu orientieren.¹⁰⁶ Heimen hat sich darauf eingelassen, allerdings nicht ohne das Vorbild durch entsprechende Modifikationen zu seinem eigenen Werk, und das, wie wir wissen, selbst mit Vorbildcharakter, umzugestalten.¹⁰⁷

In dem Zusammenhang soll auch an den Vorgang erinnert werden, der im Jahr 1641 in der Kirchenrechnung von Hennstedt/Dithm. verzeichnet ist. Danach ist eine Kommission aus Hennstedt nach Hattstedt entsandt worden, um die dortige neue Kanzel von Nicolaus Heimen zu begutachten und ggf. dem beauftragten Schnitzer (Henning Claussen) als Vorbild für ein vergleichbares Hennstedter Projekt hinzustellen.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Unterhang resp. Predella unterhalb der zentralen Bildzone mit dem Aufsatz.

¹⁰⁶ Siehe dazu auch die Abschnitte III.10.4. und III.10.5. mit Zitaten aus den überlieferten Schriftsätzen.

¹⁰⁷ Siehe dazu die Abschnitte III.11. und III.16.

¹⁰⁸ Dazu auch Abschnitt III.4.3., Fußnote 27.

Schließlich soll noch an die Figur der Hl. Anna im St. Annener Retabel erinnert werden, deren ungewöhnliches Sitzmotiv auf der unteren Bildkante der zentralen Kreuzigungsszene Rätsel aufgibt. Ein sehr ähnliches Motiv zeigt die Maria Magdalena im Retabel von Hans Gudewerdt d. J. in der Nicolai-Kirche in Eckernförde. Beide Figuren sind zeitnah und als Planänderungen entstanden.¹⁰⁹ Unklar ist, wer das Motiv von wem übernommen hat.

Es scheint ein normaler Vorgang gewesen zu sein, Anregungen zum Vorteil der eigenen Arbeit auch in den Werken anderer Künstler zu suchen und ggf. daraus zu zitieren.

Überblickt man das Œuvre Heimens, wird seine Bereitschaft, auf die Forderungen modischer Strömungen zu antworten, schnell deutlich. Ein Beispiel dafür ist die Wandlung zweier Aspekte seines Figurenstils. In der frühen Phase bis 1645 erkennt man dort durchgängig manieristische Züge und das Inkarnat wie auch die Kostüme sind lasierend elfenbeinweiß mit wenig Ocker versetzt. Da sind mit den Mitteln der Staffierung Alabasterfiguren imitiert worden. Diese weit verbreitete Vorliebe verliert sich im Werk Heimens um die Mitte des Jahrhunderts und macht einer variationsreicheren Farbigkeit Platz. Die Figuren werden jetzt gedrungener und muskulöser durchgebildet.¹¹⁰

Zuletzt soll in diesem Resümee noch einmal das 1656 entstandene und rd. 2,50 m hohe Triumphkreuz angesprochen werden. Gilt es doch „unter den wenigen monumentalen Barockplastiken des Landes [als] eine der qualitativsten“.¹¹¹ Soweit bisher bekannt, ist es sowohl thematisch als auch und vor allem wegen seiner beeindruckenden Ausmaße im Werk Heimens ein singuläres Stück.¹¹² Jene Skulpturen Heimens, die mit ihren rund 80 cm die zentralen Bildtafeln flankieren oder der Bekrönung eines Werks dienen, erscheinen gegenüber dem Kruzifixus eher klein. Die fast unbekleidete Friedrichsberger Skulptur stellt bemerkenswert unter Beweis, dass der Schnitzer auch fast lebensgroße Skulpturen ausdrucksvoll bewältigen und sich damit auch als Meister der Großplastik hervortun konnte.¹¹³

¹⁰⁹ Dazu auch Abschnitt III.5.5.5., Fußnote 67 sowie Behling 1990, Abb. 6.

¹¹⁰ Siehe dazu Abb. III.14.3.

¹¹¹ Lafrenz 1985, S.42.

¹¹² Die in einer Triumphkreuzgruppe üblichen Begleitfiguren sind vermutlich schon im frühen 19. Jahrhundert verloren gewesen.

¹¹³ Siehe dazu die Abbildungen III.15.1.ff.

So haben wir Nicolaus Heimen als einen allem Neuen aufgeschlossenen und als vielseitigen Kunsthandwerker kennengelernt. Er ist nicht immer wieder starr ausgefahrenen Spuren gefolgt, sondern hat bereitwillig neue Wege ausprobiert und weiterführende Akzente gesetzt. Damit ist Nicolaus Heimen in seiner Zeit neben Hans Gudewerdt d. J. zu den bedeutendsten Bildschnitzern im Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf zu rechnen.

VI. Katalog

Katalog Nr. VI.1.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.1.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.1.1.ff.

Objekt: Epitaph für Johannes und
Anna Kraißbach,

Ort: St. Marienkirche, Hemme,

Datierung: 1635,

Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),

Maße: H. ca. 500 : B. ca. 310 cm,

Zuschreibung: *Karl Stork* hat das Werk
1930 dem „Meister Heime
Claus“ zugeschrieben.¹

Tafelmaler: August John,

Zuschreibung: Sönke R. Andresen, 2017,
s. o. Abschnitt III.1.4.



Zustand 2012: schwarzgrundig polychromiert,
bisher letzte Restaurierung: 1999-2000 (Bujack / Gloy)²,

Literatur: Stork 1930b, S. 42 – Stork 1931b, S. 41-45. – Stork 1937, S. 308. – Behling
1990, S. 322. – Beseler 1969, S. 464f. – Bujack/Gloy 2001. – Burchard 1963-
Part III, S. 60. – Ketelsen-Volkhardt 1989,
S. 182f. – Dehio 1994, S. 333. – Johnsen 1955, S. 52-56. – Schlee 1982, S. 77-
125. – Schlee 1990, 127-150.
zur „Eva“: Haupt 1887, S. 84. – Rasmussen 1977, S. 305f – Stork 1931b, S. 41-45. –
Johnsen 1955, S. 52-56.
zu August John: Schlee 1982, S. 77 – 125.

¹ Stork 1930, S. 42.

² Dokumentation beim Landesamt für Denkmalpflege, Kiel

Katalog Nr. VI.2.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.2.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.2.1.ff.

Objekt: Epitaph für Claus und
Elsebe Harder,

Ort: St. Marienkirche, Rends-
burg,

Datierung: 1637,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,

Maße: H. ca. 400 : B. 240 cm

Zuschreibung: Karl Stork, 1937,³

Zustand 2010: schwarzgrundig poly-
chromiert,
bedeutende Fehlstellen,
Datum der letzten Restau-
rierung nicht bekannt.⁴



Literatur: Mahrt 1983, S. 8. – Dehio 1994, S. 738. – Beseler 1969, S. 639. – Ketelsen-
Volkhardt 1989, S. 183f. – Stork 1937, S. 316f. – Johnsen 1952, S. 49f. -

³ Stork 1937, S. 316ff.

⁴ Auskunft: Landesamt f. Denkmalpflege S.-H., 2017.

Katalog Nr. VI.3.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.3.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.3.1.ff.

Objekt: Epitaph für Christian und
Margareta Sledanus,

Ort: St. Petri-Dom, Schleswig

Datum: 1639,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,

Material: vorwiegend Eichenholz,

Maße: H. 345 : B. 228 cm,

Zuschreibung: Karl Stork, 1930,⁵

Gemälde: Tafelmaler unbekannt,
wohl derselbe wie beim
Epitaph Jugert.

Zustand 2013: schwarzgrundig
polychromiert,
bedeutende Fehlstellen.
Zeitpunkt der letzten
Restaurierung nicht bekannt.⁶



Literatur: Beseler 1969, S. 699. – Dehio 1994, S. 786. – Ellger 1966, S. 445ff. (mit weiteren Literaturhinweisen). – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 184f. – Petersen ca. 1693, S. 438ff. – Philippsen 1928, S. 180ff. – Pontoppidan 1741. – Stork 1930, S. 42f. – Stork 1937, S. 314.

⁵ Stork 1930, S.42f.

⁶ Auskunft: Landesamt f. Denkmalpflege S.-H., 2017.

Katalog Nr. VI.4.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.4.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.4.1.ff.

Objekt: Kanzel mit Schalldeckel,

Ort: St. Marien-Kirche, Hattstedt,

Datierung: 1641 (nach verlorener Votiv-
tafel),

Stifter: Ketel und Sye Wolbersen,

Schnitzer: Nikolaus Heimen,

Material: vorwiegend Eichenholz,

Maße, Kanzelkorb: H. ca. 180, ø ca.170
cm,

Zuschreibung: Stork 1937, S. 304ff.⁷

Zustand 2014: im Wesentlichen holzsichtig,

letzte Restaurierung 1950 (Franz Dubbick, Leck): „... nachdem die Ölfarb-
schichten abgebeizt waren, ... die gesamten Teile der Kanzel ... mit Rot
und echter Vergoldung abgesetzt und gewachst,...“⁸

Literatur: Beseler 1969, S. 412. – Dehio 1994, S. 320. – Johannsen 1891. –
Kuhlmann 1966, S. 79f. – Oberdiek 1939. – Poscharsky 1963. -



⁷ Karl Stork bezeichnet die Kanzel im Absatz der zugeschriebenen Werke „das stattlichste
Werk Heims – außer den Wiegen“.

⁸Restaurierungsbericht beim Landesamt für Denkmalpflege S.-H.

Katalog Nr. VI.5.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.5.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.5.1.ff.

Objekt: Retabel,

Ort: St. Anna-Kirche in St. Annen
/ Dithmarschen,

Datierung: 1642, lt. Kirchenrechnung,

Auftraggeber: Gemeinde St. Annen,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,⁹

Material: Eichenholz,

Maße: H. ca. 330 : B. 265 cm,

Zustand 2012: vollständig staffiert,

Retabelwand und Ornament schwarzgrundig, Höhen vergoldet,

Skulpturen und Reliefs ockerfarbig und weiß.

Letzte Restaurierung: 1954-56 (Barbara Rendtorff, Kiel).



Literatur: Andresen 2008, – Beseler 1969, S. 473, – Dehio 1994, S. 756, –
Hadenfeldt 1991, S. 151-157, – Haupt 1887, S. 64ff. – Hirschfeld 1956, S.
210ff. – Rasmussen 1977, S. 305-309, – Stork 1930, S. 40-44, – Stork
1937, S. 295-297.

⁹ Durch die namentliche Nennung des Schnitzers in einer Notiz in der Kirchenrechnung von 1644 belegt.

Katalog Nr. VI.6.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.6.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.6.1.ff.

Objekt: Epitaph für Hans Rode

Ort: St. Anna-Kirche,
St. Annen, Dithmarschen,

Datierung: 1644 (lt. Inschrift im Unter-
hang),

Schnitzer: Nicolaus Heimen,

Zuschreibung: Stork 1930, S. 42,¹⁰

Material: vorwiegend Eichenholz,
Ausnahmen: 2 Putti und
Totenkopf, (lt. Restaurie-
rungsbericht)

Maße: H. 240 : B. 163 cm,

Zentrales Tafelbild: Paradiesdarstellung,

Maler: unbekannt,



Zustand 2012: stark beschädigt, mit scheinbar unmotivierten Ergänzungen,
letzte Restaurierung 1959-64 (B. Rendtorff / K.W. Bachmann).

Literatur: Beseler 1969, S. 475, – Dehio 1994, S. 756 – Hadenfeldt 1991, S.158f. –
Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 185f – Stork 1930, S. 42, – Stork 1937, 295.

¹⁰ Karl Stork erkennt, dass das Epitaph Rode und das Retabel in St. Annen aus derselben Werkstatt stammen müssen.

Katalog Nr. VI.7.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.7.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.7.1.ff.

Objekt: Epitaph für Peter Jugert,

Ort: St. Petri-Dom, Schleswig

Datierung: Stifterinschrift nennt das
Jahr 1645,

Stifter: Margaretha J. und deren
Kinder und Schwiegerki.,

Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),

Material: Eichenholz,

Maße: H. 404 : B. 255 cm

Zuschreibung: Stork 1930, S. 42f.¹¹

Material: vermutlich Eichenholz,

zentrales Tafelbild: Öl auf Holz,
unbekannter Meister, wohl
derselbe wie beim Epitaph Sledanus (V.3.).



Zustand 2010: Freifiguren z.T. stark beschädigt, Bekrönungsfigur fehlt,
Rahmenornament partiell zerstört.

Zeitpunkt der letzten Restaurierung: 2000 (Lemaitre / Lins).

Literatur: Andresen/Stephan 1928, Bd. II., S. 46 – Beseler 1969, S. 699 – Dehio 1994,
S. 786. – Ellger 1966, S. 447f. – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 186. –
Pontoppidan 1741, S.17 – Schröder 1827, S.103,– Stork 1930c, S.69f. –
Stork 1937, S. 312f.

¹¹ Karl Stork stellt fest, das Epitaph Jugert „könnte“ in Analogie zum St. Annener Retabel, wie
auch das Epitaph Sledanus (V.3.), „wohl von unserem Meister gearbeitet sein“.

Katalog Nr. VI.8.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.8.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.8.1.ff.

Objekt: Epitaph für David Gloxin.

Ort: St. Nikolai-Kirche, Burg auf Fehmarn,

Datierung: 1647/1648,

Stifter: vier Söhne des Verstorbenen,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,

Zuschreibung: Zöllner 1955, Zeitungs-
artikel (KN 30.07.1955)¹²

Material: tragende Konstruktion und
Ornament: Eichenholz
Skulpturen: Weichholz,

Maße: H. ca. 370 : B. ca. 235 cm,

Tafelbild: Öl auf Eichenholz, Maler
unbekannt,

Staffierung: Tempera und Vergoldung,

Zustand: bisher letzte Restaurierung 2009 (Birgitt Linnhoff).



Literatur: Beseler 1969, S. 494, – Dehio 1994, S. 200, – Graßmann 1982, S. 99-102. (Hier auch Quellen- und weitere Literaturhinweise – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 186f. – Laage 1972, S. 108-116, – Trede 1954, S. 19f. – Zöllner 1955, S. 9.

¹² Dadurch, dass Horst Appuhn (1950) das Retabel in Struxdorf als Werk Heimens identifiziert hatte (Abschn. III.14.), ist Rudolf Zöllners Zuschreibung des Epitaphs D. Gloxin möglich geworden.

Katalog Nr. VI.9.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.9.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.9.1.ff.

Objekt: Gedenktafel für Garlev Lüders,

Ort: abgelegt im Gemeindehaus St.
Michaelis, Schleswig,

Datierung: 1648,

Stifter: Herzog Friedrich III. von Gottorf,

Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),

Zuschreibung: Karl Stork 1937, S.295 u. 311f.¹³

Material: gusseiserne Texttafel (Schrift
vergoldet),
Rahmen: Eichenholz,

Maße: H. 170 : B. 123 cm

Schnitzwerk: holzsichtig, ohne Staffierung,

Zustand 2009: unglückliche Aufbewahrung (nackter Kellerfußboden),
Zeitpunkt der letzten Restaurierung nicht bekannt.¹⁴



Literatur: Andresen / Stephan 1928, Bd. 2, S. 319, – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 11-35 und S. 194, Anm. 282, – Kuhlmann 1971, S. 44 – Lafrenz 1985, S. 102, – Philippsen 1924, S. 146 – Stork 1937, S. 311f.

¹³ Die Aufnahme dieses Stücks in die Liste von Heimens zugeschriebenen Werken bleibt durch Stork ohne Begründung.

¹⁴ Auskunft: Landesamt f. Denkmalpflege S.-H., 2017.

Katalog Nr. VI.10.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.10.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.10.1.ff.

Objekt: verlorenes Epitaph für
Marcus Lüders,

Ort: ehem. St.-Marien-Kirche
in Husum,¹⁵

Datierung: 1652,

Auftraggeber: Marcus Lüders,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,

Material: Eichen- und Lindenholz
(lt. Vertrag),

Zentr. Tafelbild: Christus, dem Volke vorgestellt, 117x116, Öl auf Holz,
Kieler Kunsthalle, Inv. 163,

Maler Heinrich Jansen, Flensburg,

Zustand: das Gemälde hat heute einen orthogonalen Goldrahmen,
die ursprüngliche Rahmenöffnung ist nachvollziehbar.



Literatur: Schilck 1973, S. 106. - Schmidt 1922, S. 148 – Zöllner 1969, S.268ff.

¹⁵ Das Epitaph hat vermutlich bis zum Abriss der Kirche (1807) dort gehangen

Katalog Nr. VI.11.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.11.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.11.1.ff.

Objekt: Epitaph Alexander Dresscher,
Ort: St. Anna-Kirche zu Tetenbüll /
Eiderstedt,
Datierung: 1654 (lt. Inschrift im Unter-
hang),
Stifter: Alexander D. für seine Ehefrau
Heerden,
Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),
Material: vorwiegend Eichenholz,
Maße: H. ca. 400 : B. 240 cm,
Zuschreibung: Karl Stork 1930, „Dithmar-
scher Blätter ...“, Jahrg.6, 1930,
S. 69.¹⁶
Stattfierung: schwarzgrundig, Ornament-
höhen vergoldet,



Figuren: Inkarnat und Gewänder weiß

Tafelbild und Medaillons: wohl Öl auf Holz,

Zustand 2013: bisher letzte Restaurierung: 1998/99 (Botho Mannewitz).
Restaurierungsbericht beim Landesamt für Denkmalpflege S.-H.

Literatur: Beseler 1969, S. 234, – Dehio 1994, S. 861, – Jasper 1977, S. 14f. –
Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 190f – Oberdieck 1939, S. 176ff – Zöllner
1969, S. 265.

¹⁶ Übernommen aus Oberdieck 1939, S. 187, Anm. 1.

Katalog Nr. VI.12.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.12.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.12.1.ff.

Objekt: Schnitzwerk zur Umrahmung
des spätgot. Retabels,

Ort: St. Anna-Kirche zu Tetenbüll
/ Eiderstedt,

Datierung: 1654,

Stifter: Hinrich Dresscher,

Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),

Material: Eichenholz,



Maße des gesamten Retabels: H. ca. 420 : B. ca. 330 cm,

Zuschreibung: Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 190f.

Zustand 2013: bisher letzte Restaurierung 1981/82 (Botho Mannewitz).
Restaurierungsbericht beim Landesamt für Denkmalpflege S.-H.

Literatur: Beseler 1969, S. 233, – Dehio 1994, S. 861, – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 190f. – Oberdieck 1939, S. 177f – Mannewitz: Bericht und Vermerke auch zu früheren Restaurierung des Altares, (einsehbar beim Landesamt für Denkmalpflege in Kiel)

Katalog Nr. VI.13.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.13.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.13.1.ff.

Objekt: Vier Wiegen

Ort: Stockholm, Livrustkammaren,
nur das dortige Exemplar ist
erhalten,

Datierung: 1655,

Stifter: Herzog Friedrich III., Gottorf,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,
authentifiziertes Werk,

Empfänger: schwedisches Königshaus,

Material. Holz,

Maße: Grundbrett: 148 x 59 cm, Höhe der Wangen (incl. Krone): 127,5 cm,
Länge des Wiegenkörpers: 86 cm,

Staffierung: schwarzgrundig, Schnitzerei weitgehend vergoldet,

Zustand: das Möbelstück ist in der königlichen Kunstaussstellung in Stockholm
ausgestellt und wird laufend instand gehalten.



Literatur: Kuhl, Uta: Bildhauer und Bildschnitzer im Dienste der Gottorfer Herzöge.
In: Spielmann 1997, S. 192ff. – Stork 1930, S. 72,¹⁷ – Stork 1937, S. 297-
300.

¹⁷ Stork bezieht sich in Fußnote 3 auf Schmidt 1916/17, Bd. IV, ohne die fragliche Wiege zu kennen.

Katalog Nr. VI.14.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.14.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.14.1.ff.

Objekt: Retabel,

Ort: St. Georg-Kirche, Struxdorf,
Kreis Schleswig-Flensburg,

Datierung: 1655/56,

Schnitzer: Nicolaus Heimen,¹⁸

Auftraggeber: Kirchengemeinde,

Material: Eichenholz,

Maße: H. ca. 450 : B. 320 cm,

Staffierung: schwarzgrundig mit Vergol-
dungen,
Skulpturen: wohl Tempera,
gefirnisst,
Schriften: vergoldet,

Tafelbild: Öl auf Holz,
Maler unbekannt,

Zustand 2010: bisher letzte Restaurierung 1973/74 (Peter Gloy).
Restaurierungsbericht
beim Landesamt für Denkmalpflege S.-H.



Literatur: Appuhn 1950, S. 61ff. — Horst Appuhn: Die Struxdorfer Kirche und
ihr Altar, Schleswiger Nachrichten vom 15.03.1950. — Beseler 1969, S.
731f. — Dehio 1994, S. 851, — Ellger 1957, S. 476f. — Haupt 1888, S. 471ff.
— Ketelsen-Volkhardt 1989, S.186f. — Barbara Post 2005,¹⁹

¹⁸ Durch die namentliche Nennung des Künstlers im Rechnungsbuch (1654 bis 1656) der
Kirchengemeinde belegt.

¹⁹ Zeitungsartikel in den Schleswiger Nachrichten vom 03.12.2005.

Katalog Nr. VI.15.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.15.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.15.1.ff.

Objekt: Triumphkreuz,

Ort: Schleswig-Friedrichberg,
Friedhofskapelle,
(ursprünglich Dreifaltig-
keitskirche)

Datierung: 1656,

Schnitzer: Nicolaus Heimen
(zugeschr.),

Zuschreibung: Karl Stork, 1937,²⁰

Stifter: Barthold Goldberg,

Material: Eichenholz,

Maße: H. ca. 250 : B. ca. 225 cm

Staffierung: Tempera, Rückseite des Kreuzes mit Blumenmotiven,

Zustand 2015: bisher letzte Restaurierung 1999-2000 (Uta Lemaitre u. Ursula Lins).



Literatur: Beseler 1969, S. 705, – Habich 1994, S. 791, – Lafrenz 1985, S. 32- 42 –
Petersen, 1695-1735, S. 953ff. –Stork 1931c, S.170-178. – Stork 1937, S.
314-316.
zur Pflanzensymbolik:
Krausch 2003, S. 167f. – Lemaitre / Lins 2005, S. 80-86. – Sachs 2005, S.
70f. S. und 290ff. mit weiteren Literaturhinweisen – Zerling 2007.

²⁰ Nachdem Stork das Kruzifix 1931 zunächst Hans Gudewert d. J. zugeschrieben hatte (in Die Heimat 41, S. 178), hat er sich 1937 korrigiert (Stork 1937, S. 314f.).

Katalog Nr. VI.16.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.16.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.16.1.ff.

Objekt: Epitaph Schnel

Ort: St. Katharinen-Kirche in
Katharinenheerd / Eiderstedt,

Datierung: 1658, (lt. Inschrift im
Unterhang),

Schnitzer: Nicolaus Heimen (zugeschr.),
Zuschreibung: Karl Stork 1930,
(unsicher), dann Johnsen
1932,²¹

Stifter: Johan und Margaretha
Schnel,

Material: Eichenholz,

Maße: H. 320 : B. 260 cm,

Staffierung: Wand und Ornament schwarzgrundig, Höhen und Schriften vergoldet,
Tafelbild wohl Tempera auf Holz,
Porträts vermutlich Öl auf Holz (Tafelmaler unbekannt),

Zustand 2009: bisher letzte Restaurierung 1860 (lt. Inschrift im Unterhang)



Literatur: Beseler 1969, S. 218ff. – Chronik der Gemeinde Katharinenheerd, 1998, S. 39-62, – Dehio 1994, S. 369f. – Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 191ff. – Oberdieck 1939, S. 50ff. – Voss 1853, S. 128f.

²¹ Stork 1930c, S.71 („... nicht ganz sicher“), in der Werkliste bei Stork 1937, S. 294ff. fehlt dieses Epitaph. Johnsen 1932, S. Anm. 47, ist sich sicher.

Katalog Nr. VI.17.1.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.17.1.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.17.1.ff.

Objekt: Hirschkopf,

Ort: Museum Schloss vor Husum,

Datierung: 1655,²²

Schnitzer: unbekannt,

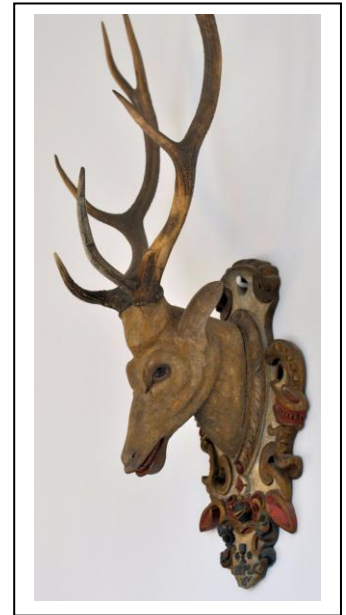
Zuschreibung: Karl Stork schreibt das Stück Heimen zu,
Rud. Zöllner äußert berechtigte Bedenken da-
gegen,²³

Material: Holz mit aufgesetztem Geweih,

Maße (ohne Geweihstangen): 57 : 30 : T. 26 cm,

Staffierung: vermutlich Tempera (gefirnisst),

Zustand 2016: nach 1937 Geweihstange ergänzt; über
Restaurierungen ist nichts bekannt.



Literatur: Behling 1990, S. 194f. – Schmidt 1916/1617, II. Teil, S. 269f. u. 306f. –
Stork 1937, S. 301f. – Thiessen 1964, S. 102f. – Zöllner 1972, S. 30.

²² nach Stork 1937, S. 302, Anm. 15.

²³ Stork 1937, S. 301, Zöllner 1972, S. 30f.

Katalog Nr. VI.18.1.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.18.1.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.18.1.ff.

Objekt: Hera, Aphrodite und
Athena aus einer Szene
mit dem Parisurteil,
die Figur des Paris fehlt,

Ort: Germanisches National-
museum, Nürnberg,

Datierung: um 1650,

Schnitzer: unbekannt,²⁴

Material: Buchsbaumholz,

Maße ohne Sockel: H. 19 : B. 8,5 : T. 4,5 cm,
Sockel jeweils H. 6 : ø 5,5 cm,

Staffierung: holzsichtig,

Zustand: soweit erkennbar unbeschädigt,
über Restaurierungen ist nichts bekannt.



Literatur: Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
1952, S. 137. – Rasmussen, Jörg 1977, S. 310ff. dort auch weitere
Literaturangaben. – Sauerland, Max, Kleinplastik der deutschen Renais-
sance, Leipzig 1927, Abb. S 94f.

²⁴ Rasmussens versuchsweise Zuschreibung an Nicolaus Heimen (Rasmussen 1977, S. 311)
kann nicht aufrechterhalten werden.

Katalog Nr. VI.18.2.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.18.2.
und Teil B (Abbildungen), Abb. III.18.6.ff.

Objekt: einzelne Statuette
„stehender Christus“,

Ort: St. Annen-Museum, Lübeck,
Inv.-Nr. 1735,

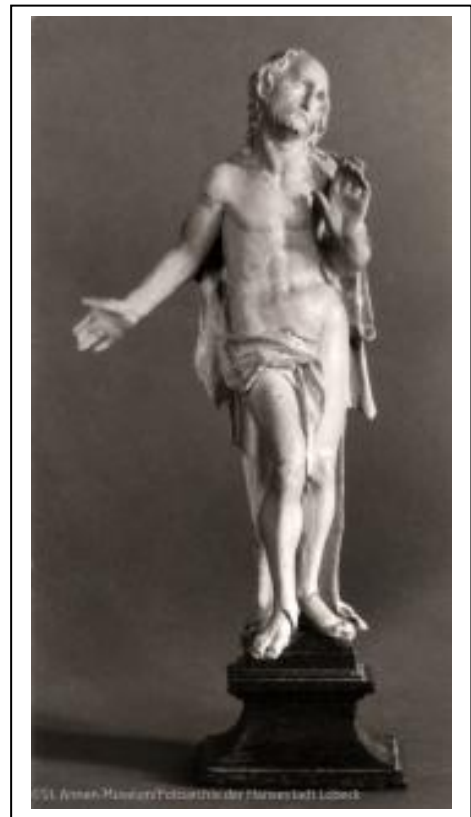
Datierung: 17. Jahrhundert,

Material: Holz,

Maße: 22 : 9,5 : 5,5 cm,

Staffierung: weiß-grau Steinfassung,
Sockel: schwarz,

Zustand: in den 1950er Jahren freigelegt,



Literatur: Jörg Rasmussen 1977, S. 308f – darüber hinaus keine Veröffentlichungen

Katalog Nr. VI.18.3.

Siehe Teil A (Text) Abschnitt III.18.3.

und Teil B (Abbildungen), Abb. III.18.9f.

Objekt: Epitaph für Johann Hennings,

Ort: St. Marienkirche, Rendsburg,

Datierung: 1663,

Material: filigran geschnittter Holz-
rahmen um ovales Tafelbild,



Literatur: Beseler 1969, S. 639. – Dehio 1994, S. 738. – Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 191, Anm. 281 und S. 209. – Claus Rautenberg: Die St. Marienkirche in Rendsburg (DKV-Kunstführer Nr. 263) 2006, S. 20f.

Anhang

Quellen

Qu.1. – Qu.10. Aus den Gottorfer Kammerrechnungen 1649 bis 1655;

Arbeiten Heimens für den herzoglichen Hof sowie die Höhe der ausgezahlten Honorare;

Fundort: Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Prinzenpalais, 24837 Schleswig,..., Abt. 7, Nr. 2304, 2308, 2310, 2314, 2315, 2316, 4763, 5934.

Qu.1. - Abt. 7, Nr. 2304 (zu Abschnitt III.17.1. im Textteil)

Ausgabe zu Gottorf im Novembri [1649]

.... Niclars Heinen Bildthaurern wegen verfertigter Hirsch- und Rehköpfe des unterschriebenen Zettels und Quitung no. ____ bezahlt 45 [Reichstaler]

Qu.2. - Abt. 7, Nr.2308

Niclars Heimen, Bildthaurer, wegen allerhandtgefertigtenn arbeit im verwichenen Jahre, lauth des vonn I.[hrer] F.[ürstlichen] durchl. selbst suscribirten Zettels und quittung ____ bezahlt 28 [Reichstaler]

Qu.3. - Abt. 7, Nr.2308

1651 unter: Bezahlung der Handwercker

Niclars Heinenn, Bildthaurer, für zwey Börthe ann I.[hre] F.[ürstliche] Durchl. bezahlt 4 [Reichstaler]

Qu.4. - Abt. 7, Nr. 2310

Außgabe zu Gottorf im Augusto, [1652]

Vermöge beyverwahrten subscribirten Zettels und der quitung no. ____ Niclars Heim, Bildthaurer, für eine geschnittene Wiege, Darnstadt geschickt werden soll, entrichtet 15 [Reichstaler]

Qu.5. - Abt. 7, Nr. 2310

[1652]

Niclars Heim, Bildthaurern in Schleswig, für 8 bay ihm bestelte und in Holz geschnittene Hirschköpfe, laut des von Cammerdienern Jageteuffel unterschriebenen und Zettels und quitung no ____ entrichtet
24 [Reichstaler]

Qu.6. - Abt. 7, Nr. 2314

[1654]

Auff durch den Cammerrdhier Otto Jagteuffe unterschriebenen Zetel und quitung no ____ Niclas Heimen Bildthaurern für verschiedene in Holtz geschnittene Hirschköpfe, entrichtet
18 [Reichstaler]

Qu.7. - Abt. 7. Nr. 2316

[1655]

Vermöge beyverwahrtem , vom Cammerdienern Otto Jageteuffel unterschriebenn Rechnung unndt Quitung no ____ Niclars Heinen, Bildthauern für gefertigte Hirsch: undt Rehköpfe bezahlt
22 [Reichstaler]

Qu.8. - Abt. 7. Nr.2316 (zu Abschnitt III.13 im Textteil)

[1655]

Niclars Heinenn Bildthawern für gefertigte arbeit an Zwey wiegen, so nach Schweden undt Mecklenburgk geschicket wordenn, des unterschriebenen Zettels unndt der Quitung no ____ entrichtet
36 [Reichstaler]

Qu.9. - Abt. 7, Nr. 2316 (zu Abschnitt III.17.2. im Textteil)

[1655]

Niclars Heimenn Bildthauern, für drey gefertigte Engelköpfe zu I. Fürstl. Durchl. Uhr, Lauth Zettels undt Qutung no. ____ Zahlt
1, 40 [Reichstaler]

Qu.10. - Abt. 7, Nr. 4763 (zu Abschnitt III.17.3. im Textteil)

Amtsrechnung Husum, Herzogin Maria Elisabeth, 1654:

Den 9. [January] Nicolaj Heimen Bildthawern in Schleßwig, wegen ein Cruzifix, so Ihr Durchl: Junker Wiltorffen vorehret
3 [Reichstaler]

Bei den folgenden Quellen Qu11. und Qu12 handelt es sich um zwei Schriftstücke zum Rechtsstreit Nicolaus Heimen ./ M. Lüders Erben.¹

Qu.11. – Qu.12.

Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv

Qu.11. - Abt. 7, Nr. 5934

(Bittschrift des Nicolaus Heimen an die herzogliche Kanzlei, nicht in allen Bereichen hinlänglich lesbar.)

Dürchleüchtigster Hochgebohrner Fürst, gnedigster Herr.

E. Fl Dhl. geruhen gnedigst zuvernehmen, wie Sehl. Herr Marcus Lühders,

weilandt Fürstl. Rhat an mich begehret, für Ihn ein Epitaphium

zuverfertigen, zufferdeß aber mir angemuthet, weil Er vernommen, dass zu

Flenßburg drey Epitaphia newlich gesetzet, ich möchte daselbst hinreisen,

und Ihm die abrisse abfaßen, wollte sich darauß ersehen, welche ihm gefiehle,

Habe also auff meinen Kosten die abrisse No. 1. 2. 3. daselbst

abgezeichnet vnd ihm gezeiget, von welchen Er den größten erwehlet, und

mir vermöge auffgerichteten Contract, nach demselben modell ein

Epitaphium für 550 Mark² zuverfertigen angedungen,

sich aber in derselben nacht, wie der Contract des abents geschlossen, ein

anders Bedacht folgenden Morgens fruezeitig Mir Botten geschicket

und wie Er die arbeit verendert haben wolte, angezeigt, maßen auff

vorangezogenen großen abriß, mit H. Roberto Jano handt verzeichnet

worauff ich einen andern abriß zuverfertigen mich anhero begeben,

und ob zwar deßelben Krankheit sich gestercket, daß er innerhalb 3.

Wochen darnach Endes verblichen, So hab ich dennoch nach des Sehl

Mannes Begehren daß Epitaphium verfertigt, in Hoffnung die Erben

würden die Arbeit angesehen, und der verenderung halber : /: der ich

..?.. 100 Rhtlr :³ nicht wohl zu ze..?.. : / Mir gebührenden abtrag gethan

haben, muß aber, weil die Erben noch mehrentheils unmündig, von

deroselben verordnete Vormunder alß Herrn Roberto Jano und Balthasar

Novvack vernehmen : / : dass Sie zwar bekennen, ich ein Mehres alß der

¹ Siehe oben Abschnitt III.10. im Textteil.

² 550 Mark Lübsch. Siehe auch **Qu.12.** Abschrift des Vertrags. (Landesarchiv S.-H. Abt. 7, Nr. 9534, Bl.)

³ 100 Reichstaler entsprechen 300 Marck Lübsch. Danach berechnet Heim für die von Lüders gewünschte Änderung des Epitaphs eine Erhöhung seines Honorars um rd. 55%.

Contract besaget, verdiehnet : / : haben möchte weil Sie nichts als mit dem Contract gegen ihre Mündtling sich zu schützen haben, Sie über denselben nicht schreiten können,

Es wehre dan dass von E. Fl Dhl. Sie deßwegen befehligt würden, Jedoch zu Ihrer Discretion, was Sie desfalls thun wollen, gestellet sein solte, Ob ich nun woll Ihrer Discretion mich zu untergeben nicht abgeneigt, So befürchte ich doch, daß Sie, zumahl ich die verenderte arbeit, wie bereits gedacht, unter 100 Rthlr: nicht geben kan, mir zunahe treten dürfen, als gelanget an E. Fl Dhl. meine unterthenigste Bitte, Vor....?..... H. Marci Lühders Erben und derselben verordnete Vormunder anzubefehlen, daß Sie für der verenderten arbeit, nach dem mit No. 4. verzeichneten Abriß, Mir gebührenden abtrag, daß ich damit beypleiben könne, leisten, oder in fall Sie über hoffensich deßen entziehen solten, durch unpartheyliche, der arbeit verstendige Leüte, auf Ihre der Erben Kosten meine arbeit fürderdsambt wardiehet⁴, und Sie die Vormunder nach solcher Wardierung mir die Bezahlung ohnverlengt thuen mügen, Hierauf, weil es der Billigkeit gemeß, bin ich E. Fl Dhl gnedigster Verabfhindung vntherthenigst erwartender p

E. Fl Dhl.

Unterthenigster

Nicolaus Heimen

Qu.12. - Abt. 7, Nr. 5934

(„Copia Contractus“ zwischen Marcus Lüdern und Nicolaus Heimen)

Zu wißen sey hirmit Jedermenniglich, das heute am vntergesetztem dato Zwischen dem Woll Ervesten, Großachtbarn vndt hochgelarten H. Marco Luders Fürstl. Holst. Rhate, vndt Meist: Niclas Hein Biltschnitzern zu Schleßwieg nachfolgender Contract vorabredet vndt geschlossen, Eß hat ietzgesagter Meister ein Epitaphium von vnstraffbaren gueten Eichen oder Lindenholtze nach dem vorgezeigten gossen model von vngefehr 8 Ellen hoch vndt 6 Ellen breit zuverfertigen undt vfs Zierlichste

⁴ wardieren, wardenen: einen Wert bestimmen, taxieren; als niederdeutscher Begriff zuletzt in Husum und Eiderstedt gebräuchlich (Mensing 1935, Bd.5, Sp. 527)

außzuarbeiten auf sich genommen, Verpflichtet sich dabey daßelbe gegen
bevorstehenden Ostern⁵ alhie zu Husum zu liefern vndt nach beschehener
stafierung, womit iedoch besagter meister nichts zu schaffen, aufzusetzen,
Für welche arbeit wan die, der abrede nach also gefertigt vndt geliefert,
ihme Funffhundert Funffzig [Mark] versprochen vndt zugesaget worden,
wovon so forth ihme vmb die hiezu behunfige materialien einzukaufen,
Einhundert marck Lub:⁶ auf rechnung bahr außgetzahlet worden, der rest
450 M wie vorgesaget nach beschehener Lieferung vnverlangt erlegt
werden sollen, Alles bey ehr vndt redlichkeit auch vorpfandung beederseits
contrahenten gueter vfrichtig, steif vndt fest wolzuhalten, Sonder einige List
vndt gefehrde, zu urkunde vndt fester nachsetzung ist dieser contract
von beiden theilen mit eigenhendiger vnterschrift befestiget worden,
Geschehen Husum den 15 Aug. Anno 1650.

Marcus Luders

Niclaß Heimen Bilthawren

Das Epitaphium ist aber erst den 10

Maji Anno 1652 ufgesetzt

worden.

Als weitere Quellen zu diesem Rechtsstreit sind im S.-H. Landesarchiv (Abt. 7, Nr. 5934) verfügbar:

- Entwurf eines Schreibens der Kanzlei an die Erben des M. Lüders,
- Ausführliche Antwort der Lüders-Erben an die Kanzlei und
- Bitte der Lüders-Erben um Aufschub des von der Kanzlei gesetzten Termins.

⁵ Bei dem Datum des Vertragsabschlusses, 15. Aug. 1650, ist das Ostern 1651.

⁶ 1 Reichstaler (Rthl) entspricht 3 Marck Lübsch (M), 1 Marck Lübsch entspricht 16 Schillige Lübsch (ß). Aus: www.pierre-marteau.com/currency/converter am 07.09.2009.

Qu.13. - Qu.21 Taufregister Lunden, 1636 bis 1644,

Fundort: Archiv Kirchenkreis Norderdithmarschen, Markt 27, 25746 Heide.

Qu.13. Taufen, Nr. 23 in 1636

Eodem die [d.i. 13. Mai 1636] im Huse gedöfft Heime Clauß Sohne Johan, deßen gefaddern D. Johannes Dow, ... Halfsüster Van den Wehrden, an deren stele gestanden Nicolaus Eckens Telsche, Und Hinrich Warringhusen van Suederstapell, deßen stelle Vortreder Claus Tyes in Lunden.

Qu.14. – Taufen 23.01.1637

Heimen ist Taufpate bei Johann Helts Sohn Peter.⁷

Qu.15. – Taufen 24.03.1639

Heimen steht Pate.⁸

Qu.16. – Taufen 1639

d. 4 Octobr : in d. Kirche getauft ... Heime Nicolaj Bildschnitzers Söhnlein Peter, deßen Gevattern sin. Peter Mortens, Clawes Tießen, Junge Carstens Seeke für ... frow, Gretie.

Qu.17. – Taufen Nr. 8, 1641

d. 1. Febr: im hause getauft Heimes Claweses des Bildhauer Kind und Töchhterlin Wibke, deses Gevattern: Henning Spreits Elisabeth, Clawes Wolderiches Gretie, Hanß Jacobs Contr:

Qu.18. – Taufen Nr. 6, 1643

14. Jan., Erhard Schebelitzkis Töchterlin Elsch in der Kirche getauft, dessen (?) Gevattern (?): , Heimes Claweses frow Wibke

Qu.19. – Taufen 1643

23.Jul. in d Kirche getauft Heimes Nic. Sohn Claus, Paten waren Johann Heim, Niefeld, Rode Claus, Telsche Lange (Ehefrau des Bürgermeisters Roloff Lange in Tönning).⁹

⁷ Lt. Stork 1937, S. 325, Anh. 2.

⁸ Lt. Stork 1937, S. 325, Anh. 3.

Qu.20. – Taufen 1644

Heimen ist Taufpate.¹⁰

Qu.21. – Nr. 79 1644

d. 13. Fbr: in d Kirche getauft Heime Clawes Bildthawers Söhnlein _ _ _ _ _
Gevattern: Hanß Tedens, Michel Spreet, Johan (?) Wittens Anna (?).

Qu.22. – 23. Kirchenrechnung Struxdorf 1654 – 1656,

Fundort: Archiv des Kirchenkreises Schleswig-Flensburg,
Wassermühlenstr. 12, 24376 Kappeln.

Qu.22. – Kirchenrechnung Struxdorf, Ausgaben 1654, S. 174

*Es sein aber von denen bey dem Kirchencommissa=
ris zum erst gebliebenen 155 [Mark]. 9 [Schilling]. 6 [Pfennig]. uff bewil=
ligung des herrn Generall Sputerintendenten und ansuch[en]
des H. Pastorn u. Juratorum dem bildhauren Niclas
heim, so das Alltar Verfertig[en] soll, im Mart. baar
bezahlet uff rechenschafft - - - - - 75 [Mark]*

Qu.23. – Kirchenrechnung Struxdorf, Ausgaben 1655, S. 176

*Dem Kirchspil . . . (ein unleserliches Wort) . . . noch wegen des Altars dem
Bildtschnitker - - 77 [Mark] 16 [Schilling]*

Qu.23. – Kirchenrechnung Struxdorf, Ausgaben 1656, S. 177

Ein deckel aufm altar - - - - - 2 [Mark].

⁹ Fakten zu Qu.19. übernommen von Stork 1937, S. 326, Anh. 8.

¹⁰ Lt. Stork 1937, S. 326. Anh. 11.

Literaturverzeichnis

a) Quellen

Jasper 1977

Johannes Jasper (Hrsg.): Chronicon Eiderostadense vulgare oder die gemeine Eiderstedtische Chronik: 1103 – 1547; mitgeteilt und mit einer kurzen Einleitung versehen von Johannes Jasper. ² St. Peter-Ording 1977.

Kirchstuhlbuch Lunden, 1646

Fundort: Archiv Kirchenkreis Norderdithmarschen Markt 27, 25746 Heide.
Petersen ca. 1695 - 1735

Ulrich Petersen: Sleswigsche Chronick, Man. 1032 Folioseiten, Dänisches Reichsarchiv, Kopenhagen. 4-bändige Kopie im Archiv der Stadt Schleswig, Suadicanistr. 1, 24837 Schleswig.

Rentekammerbücher Gottorf, 1649 bis 1655

Abt. 7, Nr. 2304, 2308, 2310, 2314, 2315, 2316, 4763, 5934 mit Arbeiten Heimens für den herzoglichen Hof sowie die Höhe der ausgezahlten Honorare; Unterlagen aus dem Rechtsstreit Heimens mit den Lüders-Erben.
Fundort: Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, Prinzenpalais, 24837 Schleswig,.

Taufregister Lunden, 1636 bis 1644

verzeichnet sind die Taufen der fünf Kinder Heimens sowie Patenschaften des Nicolaus Heimen und seiner Frau Wibke.

Fundort: Archiv Kirchenkreis Norderdithmarschen, Markt 27, 25746 Heide.

Pontoppidan 1741

Erik Potoppidan: Marmora Danica selectiora sive Inscriptionum, Qvotqvot factorum injuriis per Daniam supersunt: vel Ævo, vel Elegantia, vel Rei Momento præ reliqvis excellentium Fasciculus, ... / colligente & adornante Erico Pontoppidano Aarhusio-Cimbro. Tomus II.

Fundort: Universitätsbibliothek, Kiel, Sign.: R 2630-1-2

b) Nachschlagewerke, Wörterbücher, Lexika,

Ausstellungskataloge, Sammelbände u.a.

Meisterwerke 2007

40.000 Meisterwerke, Malerei, Grafik und Zeichnung, DVD-ROM, Berlin 2007.

Ausst.-Kat.: Aufgang der Neuzeit. 1952

Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege 1530-1650, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1952.

Ausst.-Kat.: Barockplastik in Norddeutschland 1977

Ausstellungskatalog „Barockplastik in Norddeutschland“, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, hrsg. von Jörg Rasmussen, Mainz 1977.

Ausst.-Kat.: Druckgraphik L. Cranach d.Ä. 1998

Im Dienst von Macht und Glauben. Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg. Hrsg.:

Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. Red.: Jutta Strehle.

Ausst.-Kat.: Cranach der Ältere 2007

Ausstellungskatalog „Cranach der Ältere“, Städel Museum, Frankfurt a. M. hrsg. von Bodo Brinkmann, Frankfurt a. M. 2007.

- Ausst.-Kat.: Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne
Ausstellungskatalog „Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne“,
Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, Ausstellung und Katalog:
Werner Schade, Ostfildern-Ruit 2003.
- Ausst.-Kat.: Luther und die Folgen für die Kunst, 1983/84
Ausstellungskatalog „Luther und die Folgen für die Kunst“, hrsg. von Werner
Hofmann, München 1983.
- Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online: AKL-IKD
Berlin u.a., 2005-
- Bartsch 1978-
Adam Bartsch, Walter L. Strauss, John T. Spike: The Illustrated Bartsch. New
York 1978- , Hinweise zu den benutzten Einzelbänden finden sich an den
betreffenden Stellen im Text.
- Bauer 1939
Die Kunstdenkmäler des Kreises Husum, bearbeitet von Heinrich Bauer,
Wolfg. Scheffler, Hans Weber. Berlin 1939.
- Berliner 1925 und 1926
Rudof Berliner: Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts.
Teil 1: 15. und 16. Jahrhundert. Leipzig 1925 – Teil 2: 17. und 18. Jahrhun-
dert und Textband, Leipzig 1926.
- Berliner / Egger 1981
Rudolf Berliner; Gerhart Egger: Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19.
Jahrhunderts, Bd. 1: Textteil; Bd. 2: 15. – 17. Jhd. 2., wesentl. erw. Aufl.,
München 1981.
- Beseler 1969
Hartwig Beseler, (Hrsg.): Kunst-Topographie Schleswig-Holstein. Bearbeitet
im Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein und im Amt für
Denkmalpflege der Hansestadt Lübeck. Neumünster 1969.
- Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, 1971-
Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, herausgegeben
im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und des
Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde. Neumünster 1971-
- Boie 1937
Karl Boie: Die mittelalterlichen Geschlechter Dithmarschens und ihre
Wappen. Neumünster 1937.
- Brauer 1939
Heinrich Brauer (Bearb.): Die Kunstdenkmäler des Kreises Husum, Berlin
1939.
- Carstens 1956
Goslar Carstens: Wappen und Wappenmarken in Nordfriesland. Husum
1956.
- Danmarks Kirker 1961
Danmarks Kirker, udgivet af Nationalmuseet, Sønderjylland: Sønderborg
Amt, ved Erik Moltke, Elena Møller, Vibeke Michelsen, København 1961.
- Dansk Biografisk Leksikon 1979 – 1984
Sv. Cedergreen, C.F. Bricka, Svend Dahl (Hrsg.): Dansk Biografisk Leksikon /
Grundlagt 1887, København 1979 – 1984.
- Dehio 1994
Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Hamburg und
Schleswig-Holstein. Berlin 1994.
- Der Neue Pauly (DNP) 1996 – 2000

- Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik, Stuttgart 1996 – 2010
- Domeier 1963 = 1652
Kurt Domeier (Hrsg.): Die Landkarten von Johannes Mejer, Husum, aus der neuen Landesbeschreibung der zwei Herzogtümer Schleswig und Holstein von Caspar Danckwerth D. 1652. Mit einer Einleitung von Christian Degn. Neu herausgegeben von Kurt Domeier, Hamburg-Bergedorf 1963 = 1652.
- Duden, Bd.7 2001
Duden Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache. 3. Völlig neu bearb. und erw. Auflage, Hrsg. Matthias Wermke [u.a.]. Mannheim [u.a.] 2001.
- DuMont's Künstlerlexikon. Köln 1997
Siehe unter Read 1997.
- Ellger / Teuchert 1957
Dietrich Ellger (Bearb.): Die Kunstdenkmäler des Landkreises Schleswig ohne die Stadt Schleswig. München 1957.
- Ellger 1966
Dietrich Ellger (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, 2. Bd., der Dom und der ehemalige Dombezirk. München 1966.
- Feddersen 1984
Berend Harke (Hrsg.) unter Mitarb. von Lilianne Grams und Frauke Gloyer: Schleswig-Holsteinisches Künstlerlexikon Bredstedt 1984.
- Gemoll 1954
Wilhelm Gemoll: Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch.
⁵München 1954.
- Georges 1998
Karl-Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Hannover (Nachdr. der 8., verb. u. verm. Aufl. 1913/18 v. Heinrich Georges) 1998.
- Gorys 2004
Erhard Gorys: Lexikon der Heiligen. ⁵München 2004.
- Habich 1994
Johannes Habich u.a. (Bearb.): Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Hamburg, Schleswig-Holstein, ²Berlin 1994.
- Hau 2005
Rita Hau (Bearb.): Pons Wörterbuch für Schule und Studium: Latein – Deutsch. Neubearbeitung v. A. W. Fromm und Gregor Vetter. Stuttgart 2005.
- Haupt 1887
Richard Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein, Bde. 1 – 6, Kiel 1887 - 1925.
- Haupt 1888
Richard Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. II. Kiel 1888.
- Haupt 1889
Richard Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. III. Kiel 1889.
- Haupt 1925
Richard Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. VI. Kiel 1925.
- Hector 1977

- K. Hector: Findbuch des Bestandes Abt. 7, Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf 1544 – 1713, 2 Bde., Veröffentl. d. S.-H. Landesarchivs 4, 5, Schleswig 1977.
- Hector 1983
K. Hector und Hoyningen, H. Frhr. v., gen. Huene: Findbuch des Bestandes Abt. 7, Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf 1544 – 1713, Bd. 3, Veröffentl. d. S.-H. Landesarchivs 11, Schleswig 1983.
- Hennig 1990
Kurt Hennig (Hrsg. d. dt. Ausg.):Jerusalemexikon, Neuhausen-Stuttgart 1990.
- Hofmann 1983
Werner Hofmann (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. [Katalog der Hamburger Kunsthalle, 11. Nov. 1983 – 08. Jan. 1984], München 1983.
- Hollstein 1949
Friedrich, Wilhelm, Heinrich Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700, mehrere Bände, Amsterdam u.a. 1949-2010.
- Hollstein 1954
Friedrich, Wilhelm, Heinrich Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts. c. 1400-1700, zahlreiche Bände, Amsterdam 1954 - .
- Jahn ca.1980
Lucas Cranach d. Ä.: 1472 – 1553; das gesamte graphische Werk; mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranachs d. J. und der Cranachwerkstatt. Herrsching 1980.
- Jahn/Lieb 2008
Johannes Jahn (Begünder), fortgeführt von Stefanie Lieb: Wörterbuch der Kunst,¹³Stuttgart 2008.
- Jahrbuch für Heimatkunde 1970 –
Jahrbuch für Heimatkunde: Oldenburg, Ostholstein. Hrsg: Arbeitsgemeinschaft für Heimatkunde Oldenburg/Ostholstein e.V. Neustadt, Holstein 1970 - .
- Kahnt 1987
Helmut Kahnt u. Bernd Knorr: Alte Maße, Münzen, und Gewichte, ein Lexikon; Mannheim 1987.
- Keller 2005
Hilgart L. Keller: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. ¹⁰Stuttgart 2005.
- Klose 1971-
Olaf Klose (Hrsg.) im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte: Schleswig-Holsteinisches biographisches Lexikon. Unveränderter Nachdruck der letzten Auflage, Neumünster 1971-.
- Kluge 2002
Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin, New York u.a. 24. Aufl. 2002.
- Koepf 1999
Hans Koepf: Bildwörterbuch der Architektur. 3. Aufl. überarbeitet von Günther Binding. Stuttgart 1999.
- Krausch 2003
Heinz-Dieter Krausch: „Kaiserkrone und Päonien rot ...“. Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. München, Hamburg 2003.
- Kunze 2000
Konrad Kunze: dtv-Atlas Namenkunde. Vor- und Familiennamen im

- deutschen Sprachgebiet. ³München 2000.
- Kuschert1982
Rolf Kuschert: Das Kreisarchiv Nordfriesland und seine Bestände. Husum 1982.
- Lafrenz 1985
Deert Lafrenz (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, 3. Bd., Kirchen Klöster und Hospitäler. München 1985.
- Lafrenz 2015
Deert Lafrenz: Gutshöfe und Herrenhäuser in Schleswig-Holstein. ²Petersberg 2015.
- Langenscheidt Italienisch
Langenscheidts Handwörterbuch Italienisch, Hrsg. Anton Reiniger. ⁸Berlin u. München 2007.
- Langenscheidt Niederländisch
Langenscheidt Taschenwörterbuch Niederländisch, Bearb. Frans Beersmans, ⁷Berlin und München 2004.
- LCI 1968-1976
Wolfgang Braunfels (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bände, Sonderausgabe, Freiburg i. Breisgau 1968-1976.
- LCK 1980
Jutta Seibert (Bearb.): Lexikon der christlichen Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg i. Br.1980.
- Lein 2004
Edgar Lein: Das große Lexikon der Ornamente. Herkunft, Entwicklung, Bedeutung. Leipzig 2004.
- Lexikon der Heiligen 2004
Erhard Gorys: Lexikon der Heiligen. 5., durchgesehene und erweiterte Neuauflage, München 2004.
- Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten 2005
Hiltgart L. Keller: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. 10., bibliographisch neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2005.
- LIMC 1981-2009
Lexicon iconographichum mythologiae classicae. Hrsg. Nikolaos Yalouris, Richard G. A. Buxton, Zürich u.a. 1981-2009.
- Lübben 1981
August Lübben, Christoph Walther: Mittelniederdeutsches Handwörterbuch. Darmstadt 1980.
- Mehling 1983
Marianne Mehling (Hrsg.): Knaurs Kulturführer in Farbe, Schleswig-Holstein. München 1983.
- Meißner 1992 -
Günter Meißner (Mithrsg.): Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München 1992 - .
- Mensing 1927-
Otto Mensing (Hrsg.): Schleswig-Holsteinisches Wörterbuch, 5 Bde., Neumünster 1927-1935.
- NDB 1961
Neue Deutsche Biographie, Berlin 1961.
- Oberdieck 1939
Gustav Oberdieck (Bearb.): Die Kunstdenkmäler des Kreises Eiderstedt, Berlin 1939.

- Passow 1993
 Franz Passow: Handwörterbuch der griechischen Sprache. Neu bearb. und zeitgemäß umgestaltet von V. Ch. F. Rost und Friedr. Palm. Darmstadt (unv. Nachdr. d. Aufl. Leipzig 1841) 1993.
- Philippsen 1933
 Heinrich Philippsen: Schleswiger Bürgerlisten aus der Zeit von 1618-1864, aus amtlichen Quellen zusammengetragen. Manuskript 1933, Stadtarchiv Schleswig.
- Plötz 1951
 Karl Plötz: Auszug aus der Geschichte. Bielfeld 1951, 24. Aufl.
- Ranke-Graves 1999
 Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. ¹²Hamburg 1999.
- RDK 1934
 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmidt, Bd.1ff. Stuttgart / München 1933ff.
- Read 1997
 DuMont's Künstlerlexikon: Von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Herbert Read, aktualisiert von Nikos Stangos, Deutsche Überarbeitung und Ergänzung Karin Thomas. Köln 1997.
- RGG 1999
 Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski und Eberhard Jüngel: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 4. völlig neu bearbeitete Auflage Tübingen 1999.
- Rohling 1955
 Ludwig Rohling: Die Kunstdenkmäler der Stadt Flensburg. München u.a. 1955.
- Rumohr 1968
 Henning von Rumohr: Schlösser und Herrenhäuser im Herzogtum Schleswig. Kopenhagen und Frankfurt 1968.
- Sachs 2005
 Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. ⁹Regensburg 2005. München. München 1937 - .
- Saur AKL
 Saur allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Berlin [u.a.] : de Gruyter, 1992-
- Sauermann 1939 –
 Ernst Sauermann (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, 11 Bde., Berlin u.a. 1939 - .
- Schäfer 1999-2006
 Joachim Schäfer: Ökumenisches Heiligenlexikon. Stuttgart 1999-2006. Ausgabe auf CD-Rom, ISBN neu: 978-3-00-012997-1.
- Schleswig-Holsteinisches Biographisches Lexikon
 Siehe unter Klose 1971-.
- Schlick 1973
 Johann Schlick (Bearbeiter): Kunsthalle zu Kiel, Katalog der Gemälde, Kiel 1973.
- Schmidt 1916/17
 Harry Schmidt: Gottorfer Künstler, 1. Teil, in: QuFGSH, Bd. 4, Leipzig 1961, S. 179 – 321. 2. Teil, in: QuFGSH, Bd. 5, Leipzig 1917, S. 235 – 393.

Schröder 1841

Johannes Schröder: Topographie des Herzogtums Holstein, des Fürstenthums Lübek und der freien und Hanse-Städte Hamburg und Lübek. 2 Bände, Oldenburg 1841.

Siebmacher 1912

Johann Siebmacher / Gustav A. Seyler (Hrsg.): J. Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch. Fünfzehnhundertneunundfünfzig bürgerliche Wappen, Bd. 5, Abt. 9. Nürnberg 1912

Smith 1954

Smith, Jonathan: Slesvigske Amtsvorvaltere: personalhistoriske Oplysninger om Amtsskrivere, Amtsforvaltere, Landskrivere, Landfogder og andre Oppebørselsbetjente i Hertogdømmet Slesvig indtil 1864 af J. Smith. København 1954.

Spielmann 1997

Heinz Spielmann, Jan Drees (Hrsg.): Gottorf im Glanz des Barock, Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544 – 1713. Katalog der Ausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums auf Schloß Gottorf und zum 400. Geburtstag Herzogs Friedrichs III.. Bd. I.: Die Herzöge und ihre Sammlungen. – Bd. II.: Die Gottorfer Kunstkammer. – Bd. III.: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Renaissance und Barock. – alle Schleswig 1997.

Stadler 1994

Wolf Stadler (Hrsg.): Lexikon der Kunst: Malerei. Architektur, Bildhauerkunst. 12 Bände, Erlangen 1994- .

Stowasser 1994

J. M. Stowasser / M. Petschenik / F. Skutsch: Stowasser. Lateinisch – deutsches Wörterbuch. Bear. V. Andrea Lošek u. a. München 1994.

Strauss 1977

Walter L. Strauss: Hendrik Goltzius 1558-1617, The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts. 2. Bde., New York 1977.

The Yorck Project 2002

10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

The Yorck Project 2007

The Yorck Project, 40.000 Meisterwerke, Malerei sowie Grafik und Zeichnung. Zwei DVD-Rom, ISBN 978-3-936122-35-0, Berlin 2007.

Thieme / Becker 1999

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. unveränderter Nachdr. d. Orig.-Ausg., Leipzig 1999 = 1922 – 1923.

Thiessen 1964

Wilhelm Thiessen: Wappen und Siegel aus Dithmarschen. Heide 1964.

Vollmer 1926

Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1926.

Vollmer 2000

Wörterbuch der Mythologie: Wilhelm Vollmers Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Digitale Bibliothek 17, Directmedia Publishing, Berlin 2000.

Weilbachs Kunstnerleksikon

Frederik Weilbach: Weilbachs Kunstnerleksikon, Red.: Merete Bodelsen, ..., Aschehoug 1947 – 1952.

Wetzel 1999-2004

Christoph Wetzel (Hrsg.): Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in drei Bänden. Stuttgart 1999 – 2004.

Wolf 2010

Norbert Wolf: Albrecht Dürer. München, Berlin, London. New York 2012.

Zerling 2007

Clemens H. Zerling: Lexikon der Pflanzensymbolik, Baden u. München 2007.

c) Periodika, Jahrbücher, Zeitschriften

DenkMal!

Zeitschrift für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein; hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein. Heide 1994 –

Die Heimat.

Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- und Landeskunde in Schleswig-Holstein und Hamburg, Husum 1891 -.

Dithmarschen

schleswig-holsteinische Monatsschrift für Kunst und geistiges Leben. Büsum 1920 – 1924.

Dithmarschen

Landeskunde, Kultur, Natur / Verein für Dithmarscher Landeskunde. Heide/Holst. 1925 -.

Jahrbuch des Nordfriesischen Vereins für Heimatkunde und Heimatliebe

Herausgeber: Delff u. Muuß, Band 18, Husum 1931.

Jahrbuch für Heimatkunde

Hrsg. Arbeitsgemeinschaft für Heimatkunde Oldenburg / Ostholstein e.V.. Neustadt / Holstein 1970- .

Nordelbingen.

Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte. Hrsg: Dieter Lohmeier u.a., Bd. 1 (1923) bis zuletzt Bd. 77 (2008).

Quellen und Forschungen ...

... zur Geschichte Schleswig-Holsteins, hrsg. von der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Neumünster 1914 -.

Rendsburger Jahrbuch

Hrsg. vom Kreisverein Rendsburg für Heimatkunde und Geschichte e.V.. Rendsburg 1972 - ; davor: Rendsburger heimatkundliches Jahrbuch, Rendsburg 1951-1971.

ZfK

Zeitschrift für Kunstgeschichte. München, Berlin u.a. 1932-.

Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Berlin – 1962. Hier: Band VIII Jahrgang 1954, S. 177- 196.

ZSHG,

Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, Hrsg.: Wolfg. Prange, Bd. 1 (1870) bis zuletzt Bd. 134 (2009).

d) Chroniken

Gemeinde Katharinenheerd 1998

Gemeinde Katharinenheerd (Hrsg.): Chronik der Gemeinde Katharinenheerd. Katharinenheerd 1998.

Gemeinde Struxdorf 2006

Gemeinde Struxdorf (Hrsg.): Chronik der Gemeinde Struxdorf, 2006.

Hadenfeldt 1991

Hans Peter Hadenfeldt (Hrsg.): 1491 – 1991, 500 Jahre St. Annen. Husum 1991.

Hanssen / Wolf 1833

J. Hanssen / H. Wolf: Chronik des Landes Dithmarschen. Hamburg 1833.

Jasper 1977

Johannes Jasper 1923 [1977]: Chronicon Eiderostadense vulgare oder die gemeine Eiderstedtische Chronik 1103 – 1547 von Johannes Jasper mit einer Übersetzung ins Hochdeutsche von Claus Heitmann. St. Peter-Ording, 1977.

Neocorus / Dahlmann 1927

Johann Adolphi's, genannt Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen / aus der Urschrift hrsg. von Friedrich Christoph Dahlmann, Kiel 1827-1829 = München 1927.

Schröder 1827

Johannes von Schröder: Geschichte und Beschreibung der Stadt Schleswig. Schleswig 1827.

Sach 1875

August Sach: Geschichte der Stadt Schleswig nach urkundlichen Quellen, Schleswig 1875.

Petersen ca. 1695 - 1735

Ulrich Petersen: Sleswigsche Chronick, Man. 1032 Folioseiten, Dänisches Reichsarchiv, Kopenhagen. 4-bändige Kopie im Archiv der Stadt Schleswig.

e) weiteres Schrifttum

Alberti / Theuer 1975

Leone Battista Alberti, hrsg. v. Max Theuer: Zehn Bücher über die Baukunst. Darmstadt 1975.

Alnor 1914

Die Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1700. Flensburg 1914.

Andresen 2008

Sönke R. Andresen: Das Retabel von Nicolaus Heim (ca. 1606 – 1663) in St. Annen / Dithmarschen. Analyse und Versuch einer kunsthistorischen Einordnung. Unveröffentlichtes Manuskript bei der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel, 2008.

Andresen/Stephan 1928

Ludwig Andresen und Walter Stephan: Beiträge zur Geschichte der Gottorfer Hof- und Staatsverwaltung von 1544 – 1659, 2 Bände, Kiel 1928.

Appuhn 1950

Horst Appuhn: Der Altar in Struxdorf von 1655, Nachtrag zu Niclaß Heim. In: Nordelbingen. Bd. 19, Heide 1950, S. 61-63

- Appuhn 1953
Horst Appuhn: Sankt Marien in Husum, Schriftenreihe des Nissenhauses in Husum, 2, 1953
- Bartsch 2003
Ingeborg Bartsch: Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts in der Marienkirche: Bekenntnisse und Repräsentation Rendsburger Familien. Kiel, 2003.
- Bauch 1976
Kurt Bauch: Das mittelalterliche Grabbild. Berlin/New York 1976.
- Baumgart 2000
Wolfgang Baumgart (Hrsg.): Manier und Manierismus. Tübingen 2000.
- Bechmann 2003
Friedhelm Bechmann: Kirchen in Norderdithmarschen. Kiel, 2003.
- Beck 1936
Alfons Clemens Maria Beck: Genien und Niken als Engel in der altchristlichen Kunst. Düsseldorf 1936.
- Behling 1984
Holger Behling: Skulptur von Meisterhand. Claus Gabriel (gest.1654) und das Flensburger Tischleramt. In: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Husum 1984, S.88-99.
- Behling 1990
Holger Behling: Hans Gudewerdt der Jüngere (um 1600-1671), Bildschnitzer zu Eckernförde. Neumünster 1990.
- Behling 1957
Lottlisa Behling: Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957.
- Beyer 2007
Jürgen Beyer: Sibyllen. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 12, Berlin/New-York 2007.
- Biernatzki 1889
Johannes Biernatzki: Übersicht über die Meister. In: R. Haupt: Die Bau- und Kunstdenkmäler, Bd. 3, 1889, S. 1-50.
- Biller/Rasp 2005
Josef H. Biller und Hans-Peter Rasp: München, Kunst & Kultur, Stadtführer und Handbuch. München 2005.
- Blickle 1985,
Peter Blickle: Gemeindereformation. Die Menschen des 16. Jahrhunderts auf dem Weg zum Heil. München 1985.
- Bohn 2006
Robert Bohn: Geschichte Schleswig-Holsteins. München 2006.
- Borggreve 1995
Heiner Borggreve: Die Residenz Bückeburg: Architekturgestaltung im frühneuzeitlichen Fürstenstaat. Marburg 1995.
- Borzikowsky 1981
Holger Borzikowsky (Hrsg.): Von allerhand Figuren und Abbildungen. Kupferstecher des 17. Jahrhunderts im Umkreis des Gottorfer Hofes. Husum 1981.
- Brandt 1898
Gustav Brandt: Hans Gudewerdt. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898.

- Brandt 1900
Gustav Brandt: Das Hackesche Epitaph in der Marienkirche in Flensburg. In: Flensburger Nachrichten vom 04.07.1900.
- Brandt 1981
Otto Brandt: Geschichte Schleswig-Holsteins. Ein Grundriss. Bearbeitet von Wilhelm Klüver, Kiel 1981⁸.
- Brinckmann 1907
Albert Brinckmann: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 90. Heft. Straßburg 1907.
- Buchholz 1928
Friedrich Buchholz: Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert. Leipzig 1928.
- Buck 1965
August Buck: Barock und Manierismus: die Anti-Renaissance. In: Forschung und Fortschritte, 39. Jahrgang, Heft 8, S.246 – 249, Berlin 1965
- Bujack / Gloy 2001
Karin Bujack / Peter Gloy: Dokumentation über die Konservierung und Restaurierung des Kraißbach Epitaphiums von Claus Heim in der Kirche zu Hemme, Landkreis Dithmarschen. Sammlung von Einzelblättern und Fotos, Kiel 2001. Bei Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Kiel.
- Burchard 1968-
Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Ludwig Burchard; in twenty-seven parts ... Brüssel u.a. 1968-
- Carstens 1956
Goslar Carstens: Wappen und Wappenmarken in Nordfriesland. Husum 1956.
- Carstens 1938
Werner Carstens: Bündnispolitik und Verfassungsentwicklung in Dithmarschen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Neumünster 1938.
- Chastel 1997
André Chastel: Die Groteske: Streifzug durch eine zügellose Malerei. Aus dem Franz. von Horst Günther. Berlin 1997.
- Day 1890
Lewis F. Day: Ornamental design. - The Planning of Ornament – The Anatomy of Pattern. London 1890.
- Deiseroth 1970
Wolf Deiseroth: Der Triumphbogen als große Form in der Renaissance-Baukunst Italiens. Diss. München 1970.
- Deri 1906
Max Deri: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. Und 17. Jahrhunderts. München 1906.
- Dettmann 1932
Ein Schnitzaltar Johan Münstermans im Bremer Focke-Museum. In: Nordelbingen. Bd. 9, Teil 2. Heide 1932, S. 142-149.
- Die Bibel 2005
Stuttgarter Erklärungsbibel mit Apokryphen. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Einführungen und Erklärungen. Zweite, verbesserte Auflage, Stuttgart 2005.
- Drees 1996
Jan Drees: Höfische Kultur in Gottorfs Glanzzeit (1544-1713).

- Selbstverständnis und Anspruch im Zeichen von Repräsentation und Zeremoniell. In: Geschichte Schleswig-Holsteins. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hrsg. Lange, Ulrich, Neumünster 1996, S. 267-279.
- Duve 1929
Helmuth Duve: Hans Gudewerdt, der Schleswig-Holsteinische Barockbildschnitzer. Rostock 1929 (Hochschulschrift).
- Dvorak 1924
Max Dvorak: Über Greco und den Manierismus. In: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924.
- Ellger 1966
Dietrich Ellger (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, 2. Bd., der Dom und der ehemalige Dombezirk. München 1966.
- Erffa 1958
Hans Martin von Erffa: Ehrenpforte. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd 4, Stuttgart 1958, S. 1443-1504.
- Feddersen 1984
Berend, Harke Feddersen und Lilianne Grams (Hrsg.): Schleswig-Holsteinisches Künstler-Lexikon, Bredstedt 1984.
- Feddersen 1925
Martin Feddersen: Die Kanzel des „Eiderstedter Typus“, ein stilkritischer Versuch. In: Nordelbingen; Bd. 4, Heide 1925, S. 533-548.
- Fehring 1929
Max Fehring: Sitte und Brauch der Tischler: unter besonderer Berücksichtigung hamburgischer Quellen. Hamburg 1929.
- Fensterbusch 1996
Vitruvii de architectura libri decem / Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996.
- Fischer 2009
Stefan Fischer: Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk. Köln, Weimar, Wien 2009.
- Fleetwood 1931
G.W. Fleetwood: Dens. k. "Carl XII: s vagga" och tvenne andra furstliga praktvaggor av bildhuggaren Niclas Heimen I Gottorp, in: Rig. Förenings för Svensk Kulturhistoria Tidskrift, Heft 3 – 4, Stockholm 1931. S. 134 – 154.
- Flensburg bys historie 1953
Flensburg bys historie, hrsg. v. Grænse foreningen og Historisk Samfund for Sønderjylland, 2 Bde., København 1953 u. 1955.
- Forssman 1956
Erik Forssman: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956.
- Forssman 1961
Erik Forssman: Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stockholm 1961.
- Frey 1929
Dagobert Frey: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.

- Frey 1964
Dagobert Frey. Hrsg. von Gerhard Frey: Manierismus als europäische Stilerscheinung: Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1964.
- Fuglsang 1971
Fritz Fuglsang und Alfred Ehrhardt: Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Schleswig 1971.
- Gietzelt 2000
Verein für Dithmarscher Landeskunde e.V., Redaktion Martin Gietzelt: Geschichte Dithmarschens. Heide 2000.
- Goldammer 1967
Kurt Goldammer: Kultsymbolik des Protestantismus. In: Symbolik der Religionen, Bd. 15, Stuttgart 1967
- Gombrich 1971
Ernst H. Gombrich: Manirism: The Historiographic Background. In: Norm and Form, London 1971, pp. 99-106.
- Gombrich 1977
Ernst H. Gombrich: Maske und Gesicht: Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst. In: Gombrich J. Hochberg, M. Black: Kunst, Wahrnehmung und Wirklichkeit. Frankfurt 1977.
- Gombrich 1982
Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst: Schmuckbetrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982.
- Graevenitz 1973
Antje-Maria von Graevenitz: Das niederländische Ohrmuschel-Ornament: Phänomen und Entwicklung dargestellt an den Werken und Entwürfen der Goldschmiedefamilien van Vianen und Lutma. München 1973.
- Graßmann 1982
Antjekathrin Graßmann: Gloxin-Familie; Gloxin, Balthasar; Gloxin, David [d.Ä.]; Gloxin, David [d.J.]; in: Klose 1971 -, Biographisches Lexikon f. Schleswig-Holstein u. Lübeck, Bd. 6, S. 99 – 106.
- Grunsky 1990
Konrad Grunsky (Hrsg.): Schloß vor Husum. Husum 1990.
- Habich, J. 1972
J. Habich: Die Marienkirche zu Rendsburg (= Große Baudenkmäler, Hft. 263), München, Berlin 1972
- Hadenfeldt 1991
Hans Peter Hadenfeldt, (Hrsg): 1491 – 1991, 500 Jahre St. Annen. Husum 1991.
- Hansen 1971
Ingrid Hansen: Der Altar der St. Marienkirche in Rendsburg von 1649. Universität zu Kiel, M. A., Maschinenschrift.
Siehe auch in: Nordelbingen, Bd. 41, 1972, S.18-25.
- Hansen 1990
Reimer Hansen: Die geschichtliche Bedeutung Heinrichs von Zütphen, des Märtyrers der Reformation in Dithmarschen. In: Dithmarschen, Zeitschrift für Landeskunde und Landschaftspflege, Heft 1 / 1990.
- Hansen 1999
Reimer Hansen: Die Klöster des Landes Dithmarschen. Einrichtungen für das Heil und zum Schutz der spätmittelalterlichen Bauernrepublik. In: Vita

- Religiosa im Mittelalter, hrsg. von Franz J. Felten u. Nikolas Jaspert, Berlin 1999.
- Hansmann 2000
 Wolfried Hansmann: Putten, Worms 2000.
- Harasimowicz 1991
 Jan Harasimowicz: Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des „Allgemeinen Priestertums der Gläubigen“ am Beispiel Schlesiens. In: Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele. Hrsg.: Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil. Berlin 1991:
- Harms 1983
 Wolfgang Harms (Hrsg.) und Beate Rattay (Bearb.): Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Kunstsammlung der Veste Coburg, Coburg 1983.
- Hasse 1965
 Max Hasse: Maria und die Heiligen im protestantischen Lübeck. In: Nordelbingen 34 (1965), S.72-81.
- Hasse 1976
 Max Hasse: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Hamburg 1976, Bd. 21, S. 31-42.
- Haupt 1932
 Richard Haupt: Noch ein Wort zu Gudewerdt. In: Die Heimat. Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein, Hamburg, Lübeck und dem Fürstentum Lübeck, 42. Jg. 1932, S. 80-82.
- Hauser 1964
 Arnold Hauser: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München 1964.
- Hedicke 1913
 Robert Hedicke: Cornelis Floris und die Florisdekoration. 2 Bde, Berlin 1913.
- Hirschfeld 1956
 Peter Hirschfeld: Bericht des Landesamtes für Denkmalpflege Schleswig-Holstein über die Jahre 1954 und 1955. In: Nordelbingen, Bd. 24, Heide 1956.
- Höcker 2008
 Christoph Höcker: Reclams Städteführer, Architektur und Kunst, Rom. Stuttgart 2008.
- Höhnk 1934
 Helene Höhnk: Geschichte und Genealogie der Familie Heim = St. Annen, 1934, unveröffentlicht, maschinengeschrieben. Exemplar im Heimatmuseum des Kirchspiels Lunden, Wilhelmstr. 18, 25774 Lunden.
- Hohenberger 1996
 Thomas Hohenberger: Lutherische Rechtfertigungslehre in den reformatorischen Flugschriften der Jahre 1521-22 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 6), Tübingen 1996.
- Hoop 1989
 Edward Hoop: Geschichte der Stadt Rendsburg. Rendsburg 1989.
- Horaz/Schäfer 1980.
 Quintus Horatius Flaccus / Eckart Schäfer (Hrsg.): Ars Poetica / Die Dichtkunst, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer, Stuttgart 1980.
- Huth 1923

- H. Huth: Künstler und Werkstatt in der Spätgotik, Augsburg 1923.
- Irmscher 1978
Günter Irmscher: Das Schweifwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlagenblätter. Köln, Univ., Diss., 1978.
- Irmscher 1984
Günter Irmscher: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400 – 1900). Darmstadt 1984.
- Irmscher 1999
Günter Irmscher: Kölner Architektur- und Säulenbücher. Bonn 1999.
- Irmscher 2005
Günter Irmscher: Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung. Köln 2005.
- Jendreyczyk 1908
E. Jendreyczyk: Das Amt der Tischler zu Heide. Leipzig 1908.
- Jensen, C.A. 1911
C.A. Jensen: Snedkere og Billedsnidere i Danmark 1536 – 1660. In: Tidskrift for Industri 10 (1909) S. 97 – 124; 11 (1910) S.31 – 58, 149 – 172, 186 – 196, 241 – 261, 263 – 269.
- Jensen, C.A. 1948
C. A. Jensen: Heim (Hein), Klaus (Nikolaus), in Weilbachs Kunstnerleksikon, Bd 1, Aschehoug, DK, 1948.
- Jensen, H.N.A., 1874
Hans Nicolai Andreas Jensen: Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte: nach hinterlassenen Handschriften von ... Überarbeitet von Andreas Ludwig Jacob Michelsen, zwei Bände, Kiel 1874.
- Jensen, H.N.A.1922
Angeln, geschichtlich und topographisch beschrieben von H. N. A. Jensen, 1844, neu bearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von W. Martensen und J. Henningsen, Schleswig 1922.
- Jensen, W.J. 1922
W. J. Jensen: Meister Hans Pepers Klagebrief an den Rendsburger Rat, in FS für Richard Haupt, Kiel 1922, S. 41-47.
- Jessen 1931
Hans Jessen: Hans Gudewerdt und die Eckernförder Bildschnitzerschule mit ihren Meistern. Eckernförde 1931.
- Jessen 1920
Peter Jessen: Der Ornamentstich, Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter, Berlin 1920.
- Jessen 1923
Peter Jessen: Meister des Ornamentstichs: eine Auswahl aus vier Jahrhunderten. Berlin 1923.
- Johannsen 1891
Johann Johannsen: Nachrichten vom Kirchspiel Hattstedt, Husum 1891.
- Johnsen 1932
Wilhelm Johnsen: Der Meister der Weddingstedter Taufe. Ein Beitrag zur Landeskunde Dithmarschens und zur Geschichte des Knorpelstils in Schleswig-Holstein. In: Dithmarschen 8 (1932).
- Johnsen 1938
Wilhelm Johnsen: Meister Jürgen Heitmann der Ältere in Wilster, ein Bildschnitzer des 17. Jahrhunderts. Wilster 1938.
- Johnsen 1952

- Wilhelm Johnsen: Neue Aufschlüsse über die Ausstattung der Marienkirche in Rendsburg. In: Heimatkundliches Jahrbuch für den Kreis Rendsburg, 1952, S. 29-60.
- Johnsen 1955
 Wilhelm Johnsen: Die Eva in Hemme und ihre Liebhaber. In: Dithmarschen, Zeitschrift für Landeskunde und Heimatpflege, Heft 3 / 4, Heide 1955.
- Johnsen 1959
 Wilhelm Johnsen: Prolegomena zu einer Geschichte der spätmittelalterlichen Schnitzkunst in Schleswig-Holstein. In: Nordelbingen, Bd. 27, Heide 1959.
- Kähler 1939
 Heinz Kähler: Triumphbogen. In: Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 7a, Stuttgart 1939, Sp. 373-493.
- Kamphausen 1950
 Alfred Kamphausen: Dithmarschen, Land und Leistung. 2. verbesserte Auflage, Hamburg 1950.
- Kamphausen 1980
 Alfred Kamphausen: Bauernmalerei in Schleswig-Holstein. Heide 1980
- Kattinger / Wernicke 1998
 Detlef Kattinger und Horst Wernicke (Hrsg): Akteure und Gegner der Hanse; zur Prosopographie der Hansezeit. Weimar 1998.
- Kellenbenz 1985
 Hermann Kellenbenz: Schleswig in der Gottorfer Zeit 1544 – 1711. Hrsg.: Gesellschaft für Schleswiger Stadtgeschichte, Schleswig 1985.
- Ketelsen-Volkhardt 1989
 Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt: Schleswig-Holsteinische Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts. Neumünster 1989.
- Keyser 1960
 Wolfgang Keyser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg 1960.
- Klüver o.J.
 Wilhelm Klüver: Die Landschaft Norderdithmarschen unter den Gottorpern (1581 – 1773). Schriften des Vereins für Dithmarscher Landeskunde, Bd. 18 d. Jahrbuchs, Heide, o. J. [1938].
- Knigge 1988
 Ursula Knigge: Der Kerameikos von Athen. Führung durch Ausgrabungen und Geschichte. Deutsches Archäologisches Institut Athen 1988.
- Koeplin 2007
 Dieter Koeplin: Cranachs Bilder der Caritas im theologischen und humanistischen Geiste Luthers und Melanchthons. In: Ausst.-Kat. Cranach der Ältere, Frankfurt 2007.
- Körner 1997
 Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997.
- Köster 2017
 Constanze Köster: Jürgen Ovens (1623 – 1678), Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam. Petersberg 2017.
- Kramer 1989
 Karl-S. Kramer: Volksleben, Kirche und Obrigkeit in Schleswig-Holstein von der Reformation bis ins 19. Jahrhundert. Neumünster 1989.
- Krausch 2003
 Heinz-Dieter Krausch: „Kaiserkron und Päonien rot ...“. Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. München, Hamburg 2003

Kris 1932

Ernst Kris: Goldschmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und des Barock. Wien 1932.

Krüger 1998

Klaus Krüger: Andacht und Erinnerung – Epitaphien des 16. – 18. Jahrhunderts in Rendsburg. In: Gerhard Schnieders (Hrsg.): 800 Jahre Rendsburg: Menschen und Geschichten einer Stadt. Breiholz 1999.

Kuhlmann 1966

Erich Kuhlmann: Das Selbstbildnis eines Schnitzers der Knorpelwerkzeit. In: Nordelbingen, Bd. 35, Heide 1966.

Kuhlmann 1971

Erich Kuhlmann: Die Familie Lüders in Schleswig-Holstein. In: Familienkundliches Jahrbuch Schleswig-Holstein; 10. Jahrgang, Kiel 1971.

Laage 1972

Georg Laage: David Gloxin zu Burg auf Fehmarn, Schulmann – Stadtsekretär – Organist – Ratmann – Bürgermeister – Wohltäter. In: Jahrbuch für Heimatkunde, Oldenburg / Ostholstein, 16. Jahrgang, 1972, S. 108 – 116.

Lafrenz 1985

Deert Lafrenz (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, 3. Bd., Kirchen, Klöster und Hospitäler. München 1985

Lätzel 2004

Lätzel, Martin und Liß-Walther, Joachim (Hrsg.): Christentum zwischen Nord- und Ostsee. Eine kleine ökumenische Kirchengeschichte Schleswig-Holsteins. Bremen 2004.

Lammers 1982

Walther Lammers: Die Schlacht bei Hemmingstedt: freies Bauerntum und Fürstenmacht im Nordseeraum; eine Studie zur Sozial-, Verfassungs- und Wehrgeschichte des Spätmittelalters. 2., durchges. Aufl. – Heide 1982.

Lange 2003

Ulrich Lange: Geschichte Schleswig-Holsteins. ² Neumünster 2003.

Larsson 2004

Lars Olof Larsson und Sabine Behrens: Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500 – 1800, Museumsberg Flensburg 2004.

Lemaitre / Lins 2005

Uta Lemaitre / Ursula Lins: „Narzissus und die Tulipan ...“, Frühlingsblumen auf der Rückseite eines barocken Triumphkreuzes.
S. 80-86 in: DenkMal! Ausg. 12 (2005).

Lesky 1976

Albin Lesky: Vom Eros der Hellenen. Göttingen 1976.

Lichtwark 1888

Alfred Lichtwark: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance.
Unveränd. Neudr. d. Ausg. Berlin 1888, Walluf : Sändig 1973=1888.

Link-Heer 2001

Ursula Link-Heer: Manier / manieristisch / Manierismus. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bdn., hrsg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart, Weimar 2000ff., Bd. 3, 2001, S. 790-846.

Lohmeier 1981

Dieter Lohmeier: Adam Olearius und die Gottorfer Kupferstecher. In: Holger Borzikowsky (Hrsg.), Von allerhand Figuren und Abbildungen. Kupferstecher des 17. Jahrhunderts im Umkreis des Gottorfer Hofes. Husum 1981, S. 59 – 78.

- Lohmeier 1997
Dieter Lohmeier: Kleiner Staat ganz groß – Schleswig-Holstein-Gottorf. Heide 1997.
- Lübke 1914
Wilhelm Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland, Bd.1, 2, 3., neubearbeitete Auflage von Albrecht Haupt, Esslingen a. N. 1914.
- Lurker 1980
Manfred Lurker: Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst. In: Symbolon 1980, Jahrbuch für Symbolforschung, N.F., Bd. 5. Köln 1980.
- Lutze 1931
Marie Lutze: Das plastische Bildepitaph in Deutschland: seine Voraussetzungen und die Entwicklung seiner Haupttypen bis zur Renaissance unter besonderer Berücksichtigung der Epitaphien von Augsburg und Erfurt. Leipzig 1931.
- Mahrt 1983
Knut Mahrt: Die Kirchen in Rendsburg. In: Rendsburger Jahrbuch 1983, S. 3-34.
- Meier 1984
Claudia Annette Meier: Heinrich Ringerink und sein Kreis. Eine Flensburger Bildschnitzerwerkstatt um 1600. Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte e.V. Nr. 34. Flensburg 1984.
- Messerer 1962
Wilhelm Messerer: Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit. Regensburg 1962.
- Metzsch 1989
Friedrich-August von Metzsch: Johannes der Täufer: seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst. München 1989.
- Meyer 1927
Franz Sales Meyer: Handbuch der Ornamentik. Unveränd. Repr. der 12. Aufl., Leipzig 1927. München 1983 = 1927.
- Mielke 1967
Hans Mielke: Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerard Groennings. Als Inaugural-Dissertation vorgelegt an der Freien Universität 1967.
- Mlasowsky 2010
Alexander Mlasowsky: Ara Pacis. Ein Stadtmonument des Augustus auf dem Marsfeld. Mainz 2010.
- Möller 1977
Lise Lotte Möller: Einige fürstliche Kunstförderer des 17. und frühen 18. Jahrhunderts im nördlichen Deutschland. In: Ausst.-Kat. Barockplastik in Norddeutschland, Hamburg 1977.
- Moltke 1954
Erik Moltke: Danmarks Kirker, Udgift af Nationalmuseet 20: Sønderjylland: Haderslev Amt, København 1954.
- Moltke 1957
Erik Moltke: Danmarks Kirker, Udgift af Nationalmuseet 21: Sønderjylland: Tønder Amt, København 1957.
- Moltke 1961
Erik Moltke: Danmarks Kirker, Udgift af Nationalmuseet 23: Sønderjylland: Sønderborg Amt, København 1961.

- Moraht-Fromm 1991
 Anna Moraht-Fromm: Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600: eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein. Neumünster 1991.
- Müller 1928
 Jenny Müller: Holzbildwerke aus der Werkstatt Heinrich Ringerinks, Festschrift aus Anlass des 25jährigen Eröffnungstages des Museumsgebäudes am 19. August 1928, Flensburg 1928, S. 137-155.
- Müller 2002
 Ulrich B. Müller: Johannes der Täufer: jüdischer Prophet und Wegbereiter Jesu. Biblische Gestalten 6. Leipzig 2002.
- Neckenig 2010
 Franz Neckenig: Stil-Geschichte der Kunst. Eine ganzheitliche Methode. Berlin 2010.
- Neumann 1922
 Carl Neumann: Rembrandt. 2 Bände, München 1922.
- Nissen 1986
 Nis Rudolf Nissen: Kleine Geschichte Dithmarschens.–²Heide 1986.
- Nissen 1994
 Nis Rudolf Nissen: Staat und Kirche in Dithmarschen. Heide, 1994.
- Oertel 1974
 Hermann Oertel: Das protestantische Abendmahlsbild im niederdeutschen Raum und seine Vorbilder. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Nr. 13, S. 233-271, München 1974.
- Oertel 1978
 Hermann Oertel: Die protestantischen Bilderzyklen im Niedersächsischen Raum und ihre Vorbilder. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Nr. 17, S. 102-132, München 1978.
- Ohly 1985
 Friedrich Ohly: Gesetz und Evangelium: zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach; zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst. Münster 1985.
- Opitz 1988
 Eckardt Opitz: Schleswig-Holstein, Landesgeschichte in Bildern, Texten und Dokumenten. Hamburg 1988.
- Panofsky 2002
 Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 2002.
- Petersen 1932
 E. Petersen: Die niederdeutschen Schleswiger Zunftrollen. In: Jahrbuch des Altertumsvereins für Schleswig und Umgebung, 1932, S. 23-44.
- Petersen / Braunschweig 2006
 Ulrich Petersen / Hans Braunschweig (Bearb.): Chronik der Stadt Schleswig, 1. Bd., hrsg. von der Gesellschaft für Schleswiger Stadtgeschichte, Schleswig 2006.
- Pevsner 1925
 Nikolaus Pevsner: Manierismus und Gegenreformation. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, XLVI / 1925, S. 243-362.
- Philippsen 1924
 Heinrich Philippsen: Alt-Schleswig, Beiträge zur Geschichte der Stadt Schleswig. Schleswig 1924
- Philippsen 1928
 Heinrich Philippsen: Alt-Schleswig, Zeitbilder und Denkwürdigkeiten. Schleswig 1928

- Philippsen / Petersen 1933
H. Philippsen und E. Petersen: Künstler und Kunsthandwerker der Stadt Schleswig aus den letzten drei Jahrhunderten. Ein Beitrag zur Geschichte des Schleswiger Kunstgewerbes. Manuskript 1933, Stadtarchiv Schleswig.
- Piel 1962
Friedrich Piel: Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance: zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Berlin 1962.
- Poeschel 2005
Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005.
- Poscharsky 1963
Peter Poscharsky: Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks. Gütersloh 1963
- Poscharsky 1998
Peter Poscharsky: Die Bilder in den lutherischen Kirchen: Ikonographische Studien. München 1998.
- Rasmussen 1977
Jörg Rasmussen: Barockplastik in Norddeutschland. Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1977.
- Redlefsen 1960
Ellen Redlefsen: Zum Hackeschen Epitaph in der Marienkirche zu Flensburg und andere Arbeiten Hans Gudewerdt d. J., in: Nordelbingen, Bd. 28/29, Heide 1960, S. 89-107.
- Reimers 1993
Holger Reimers: Ludwig Münstermann. Zwischen protestantischer Askese und gegenreformatorischer Sinnlichkeit. Marburg 1993.
- Reinitzer 2006
Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium: über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte. Hamburg 2006.
- RGG
Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Hrsg. Jans Dieter Betz u.a. ⁴Tübingen 1998-2005.
- Riewerts 1931
Theodor Riewerts: Der Husumer Bildhauer Berend Cornelissen. In: Jahrbuch des Nordfriesischen Vereins für Heimatkunde und Heimatliebe, Band 18, S. 50-67, Husum 1931.
- Riewerts 1932
Theodor Riewerts: Marten und Govert van Achten. Zwei Schleswiger Maler um 1600. In: Nordelbingen, Bd. 9, Heide 1932, S. 1 – 94.
- Riewerts 1936
Theodor Riewerts: Der Maler Johan von Enum. In: Nordelbingen, Bd. 12, Heide 1936, S. 39 – 59.
- Robert-Dumesnil 1967
A.-P.-F. Robert-Dumesnil: Le Peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes, gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch / A.-P.-F. Robert-Dumesnil. Paris 1967 = 1835-1871.
- Rolfs 1891
Claus Christian Rolfs: Geschichte der Gemeinde St. Annen. Lunden 1891. In: 1491 – 1991, 500 Jahre St. Annen, Hrsg. H. P. Hadenfeldt, Husum 1991.

- Rooch 1988
Alarich Rooch: Stifterbilder in Flandern und Brabant: stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts. Essen 1988.
- Rosenberg 1905
Adolf Rosenberg (Hrsg.): P. P. Rubens: des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Stuttgart [u.a.] 1905.
- Rothe 1938
Felicitas Rothe: Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts: zur Frage seiner Selbständigkeit. Berlin 1938. (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 29)
- Rother 1992
Susanne Rother: Der Regenbogen, eine malereigeschichtliche Studie. Köln [u.a.] 1992.
- Rudolph 1935
Herbert Rudolph: Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts. Berlin 1935.
- Rust 1940
W. Rust: Das Tischleramt der Stadt Flensburg. Ein Gang durch vier Jahrhunderte bis zum Jahre 1866. In: Schriften der Gesellschaft für Flensburger Stadtgeschichte, Nr. 5. Flensburg 1940.
- Sach 1875
August Sach: Geschichte der Stadt Schleswig nach urkundlichen Quellen. Schleswig 1875.
- Sandart / Peltzer 1925
Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hrsg. und kommentiert von Alfred R. Peltzer, München 1925.
- Sauermann 1901
Ernst Sauermann: Heinrich Ringerink, ein Flensburger Kunsthandwerker der Hochrenaissance, Verwaltungsbericht des Städtischen Kunstgewerbe-Museums für das Jahr 1900, Flensburg 1901.
- Schäfer 1980
Eckart Schäfer: Horaz, Ars Poetica / Die Dichtkunst, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort versehen. Stuttgart 1980.
- Scharff 1991
Alexander Scharff: Geschichte Schleswig-Holsteins. Ein Überblick. Neuauflage, bearbeitet von Manfred Jessen-Klingenberg, 5. Aufl. Würzburg 1991.
- Schéle 1965
Suns Schéle: Cornelius Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque. Stockholm 1965.
- Schilling 1990
Michael Schilling: Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. Tübingen 1990.
- Schindler 1988
Alfred Schindler (Hrsg.): Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Alfred Schindler, Zürich 1988.
- Schlee 1953
Ernst Schlee: Lebendige Gottorfer Überlieferung. in: Kunst in Schleswig-Holstein, 1953. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Schleswig / Schloss Gottorf, hrsg. von Ernst Schlee, Flensburg 1953, S. 196
- Schlee 1981
Ernst Schlee: Kupferstecher im Umkreis des Gottorfer Hofes. In: Holger

- Borzikowsky (Hrsg.): Von allerhand Figuren und Abbildungen. Kupferstecher des 17. Jahrhunderts im Umkreis des Gottorfer Hofes. Husum 1981, S. 7 – 55.
- Schlee 1982
Ernst Schlee: August John, ein Künstler in Gottorfer Diensten. In: Nordelbingen, Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck 51, 1982, S. 77-125.
- Schlee 1990
Ernst Schlee: Das Andachtsbuch der Herzogin Maria Elisabeth. In: Konr. Grunsky (Hrsg.): Schloss vor Husum. Husum 1990 S. 127-150.
- Schlegelmilch, 2009
Sabine Schlegelmilch: Bürger, Gott und Götterschützling: Kinderbilder der hellenistischen Kunst und Literatur. Berlin 2009.
- Schlosser 1924
Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924.
- Schmaltz 1983
Bernhard Schmaltz: Griechische Grabreliefs. Darmstadt 1983.
- Schmidt 1916/1917
Harry Schmidt: Gottorfer Künstler. Aus urkundlichen Quellen im Reichsarchiv zu Kopenhagen. I. Teil. In: Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins. Herausgegeben von der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, vierter Band. Leipzig 1916, S. 179 – 321. 2. Teil, in: QuFGSH, Bd. 5, Leipzig 1917, S. 235 – 393.
- Schmidt 1922
Harry Schmidt: Jürgen Owens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert, Kiel 1922.
- Scholl 2004
Dorothea Scholl: Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Politik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004.
- Schröder 1827
Johannes v. Schröder: Geschichte und Beschreibung der Stadt Schleswig. Schleswig 1827.
- Schröder 1855
Johannes v. Schröder: Topographie der Herzogtümer Holstein und Lauenburg, des Fürstenthums Lübeck und des Gebiets der freien und Hansestädte Hamburg und Lübeck. [Nachdr. d. Ausg.] Oldenburg/Holst. 1855/1856 [Kiel, 1983]
- Schütt 1974
Hans-Friedrich Schütt: Betrachtungen über einige Flensburger Denkmäler. In: Nordelbingen, Bd. 43, Heide 1974. S. 36 – 47.
- Schütt 1975
Hans-Friedrich Schütt: Claus Gabriel. In: Nordelbingen, Bd. 44, Heide 1975. S. 53 – 65.
- Schütz 1966
Armin Schütz: Handwerksämter in der Stadt Schleswig: Altstadt, Lollfuß und Friedrichsberg, 1400-1700, Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte. Sonderdruck Schleswig 1966.
- Schulte-Umberg 1973
Volker Schulte-Umberg: Die Verselbständigung der Dithmarscher Kirche in vorreformatorischer Zeit. In: Dithmarschen, Zeitschrift für Landeskunde und Heimatpflege 2 / 1973, S. 25-35

- Sieber 1996
A. Sieber: Deutsche Rhetorikterminologie in Mittelalter und früher Neuzeit. Baden-Baden 1996.
- Speltz 1907
Alexander Speltz: Der Ornamentstil. Berlin 1907.
- Steiger/Heinen 2010
Johann Anselm Steiger und Ulrich Heinen (Hrsg): Golgatha und die Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit. Schriftenreihe: Arbeiten zur Kirchengeschichte, 113. Berlin 2010.
- Stoob 1951
Heinz Stoob: Die dithmarsischen Geschlechterverbände: Grundfragen der Siedlungs- und Rechtsgeschichte in den Nordseemarschen. Heide 1951.
- Stoob 1959
Heinz Stoob: Geschichte Dithmarschens im Regentenzeitalter. Heide 1959.
- Stork 1930a
Karl Stork: Johann Hennings. In: Dithmarschen 6 (1930), S. 1-11.
- Stork 1930b
Karl Stork: Der Altar in St. Annen und sein Meister. In: Dithmarschen, Blätter für Heimatpflege und Heimatkultur. Organ der Dithmarscher Museen, der Hebbelgemeinde und der Norderdithmarscher Archivpflege. Heide, 6. Jahrgang, Jan.- März. 1930, S. 40 – 44.
- Stork 1930c
Karl Stork: Zu „Heime Claus“. In: Dithmarschen, Blätter zur Heimatpflege und Heimatkultur. Heide, 6. Jahrgang, Jan.-Mz. 1930, S. 69 – 72.
- Stork 1930d
Karl Stork: Heimens Gottorfer Wiege. In: Dithmarschen, Blätter zur Heimatpflege und Heimatkultur. Heide, 6. Jahrgang, Okt.-Dez. 1930, S. 114 – 117.
- Stork 1931a
Karl Stork: Die Wiege des Landgrafen von Hessen und ihr Meister. In: Volk und Scholle 9 (1931), S. 200-203.
- Stork 1931 b
Karl Stork: Die „Eva“ in Hemme. In: Dithmarschen, Blätter zur Heimatpflege und Heimatkultur. Heide, 7. Jahrgang, Jan.-Febr. 1931, S. 41 – 45.
- Stork 1931 c
Karl Stork: Probleme um Hans Gudewerdt II. in: Die Heimat, Monatsschrift des Vereins zur Pflege der Natur- und Landeskunde in Nordelbingen, 41 (1931) S. 170-178.
- Stork 1932 a
Karl Stork: Claus Gabriel, der Flensburger Barockbildhauer. In: Die Heimat. 42. Jg., Neumünster 1932, S. 32-34.
- Stork 1932 b
Karl Stork: Johann Hennings. Ein Bildhauer Dithmarschens im 17. Jahrhundert. Beiträge zur schleswig-holsteinischen und niedersächsischen Kunstgeschichte des Barock. Heide 1932.
- Stork 1932 c
Karl Stork (Rez.): „M. Riesebieter, Ludwig Münstermann. Ein Beitrag zur Gesch. der frühen Niederdeutschen Barockplastik“. In: Dithmarschen 8 (1932), S. 30 f.
- Stork 1932 d
Karl Stork (Rez.): „G. W. Fleetwood, Fyra Furstliga Praktvaggor ...“ in: Die Heimat 42 (1932), S. 95 f.

- Stork 1933
Karl Stork: Beiträge zur niedersächsischen Kunstgeschichte des Barock. Schleswig-Holstein, Hamburg, Braunschweig. In: Zeitschrift der Gesellschaft für schleswig-holsteinische Geschichte. Bd. 61, Neumünster 1933, S. 191-217.
- Stork 1937
Karl Stork: Klaus Heim. Ein Gottorfer Hofbildhauer des 17. Jahrhunderts. In: Nordelbingen, Bd. 13, Heide 1937, S. 286 – 328.
- Strehle 1998
Jutta Strehle, Armin Kurz: Druckgraphiken Lucas Cranachs d.Ä.: in Dienst von Macht und Glauben; Bestandskatalog der Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä.. Wittenberg 1998.
- Stumpfe 2006
Wolfger Stumpfe: Sibyllendarstellungen im Italien der frühen Neuzeit. Über die Identität und den Bedeutungsgehalt einer heidnisch-christlichen Figur. Diss. Universität Trier 2006, <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltext/2006/385>.
- Sumowski 1983
Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, 4 Bände und 1 Supplementband. Landau/Pfalz 1983.
- Tauber 2009
Christine Tauber: Manierismus und Herrschaftspraxis: die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier. Berlin 2009.
- Thulin 1955
Oskar Thulin: Cranach-Altäre der Reformation. Berlin [1955].
- Trede 1954
Richard Trede: Die St. Nikolai-Kirche zu Burg a. Fehmarn, ihre Geschichte – ihr Inventarium – ihre Häuser und Kapellen – ihre Diener. Burg a. Fehmarn 1954.
- Verdenhalven 1998
Fritz Verdenhalven: Alte Maße und Währungssysteme aus dem deutschen Sprachgebiet; 2. wesentlich vermehrte und völlig überarbeitete Auflage, Neustadt/Aisch 1998.
- Vitruv / Fensterbusch 1991
Marcus Vitruvius Pollio / Curt Fensterbusch; Vitruvii de architectura libri decem = Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, ⁵Darmstadt 1991.
- Vogler 2003
Günter Vogler: Europas Aufbruch in die Neuzeit: 1500 – 1650, Stuttgart 2003.
- Vogtherr 1513=1572
Heinrich Vogtherr's Kunstbüchlein. [Nachdruck der Ausgabe] Straßburg 1572. Zwickau 1913.
- Voragine/Laager o. J.
Jacobus de Voragine: Legenda aurea, Heiligenlegenden. Ausgewählt, aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort von Jacques Laager, Zürich o.J.
- Voss 1920
Hermann Voss: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Berlin 1920.
- Voß 1853
Marcus Detlef Voß: Nachrichten von den Präpsten und Predigern in Eiderstedt seit der Reformation; gesammelt von Marc. Detl. Voß.

- Überarbeitet und fortgesetzt von Friedrich Feddersen, Altona 1853.
- Warncke 1979
Carsten-Peter Warncke: Die ornamentale Grotteske in Deutschland: 1500 – 1650. 2 Bde., Berlin 1979.
- Warncke 1987
Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte: das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987.
- Weckwerth 1957
Alfred Weckwerth: Der Ursprung des Bildepitaphs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 20/21, 1957/58, S. 147-185.
- Weilbach 1947
Frederik Weilbach und Merete Bodelsen (Red.): Kunsterleksikon. Udg. af Komité med støtte af Carlsbergfondet. København : Aschehoug, 1947-1952.
- Weimer 1999
Christoph Weimer: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch. Stuttgart 1999.
- Winkler 1986
Christiane Winkler: Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. Und 16. Jahrhunderts. München 1986.
- Wissell 1929
Rudolf Wissell: Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Handwerkskultur durch K.Hahm 2 Bände, Berlin 1929.
- Wissell 1971
Rudolf Wissell: Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit. Zweite, erw. und bearb. Ausgabe hrsg. von Ernst Schraeppler, Berlin 1971.
- Wolffahrt 1954
Elisabeth Wolffahrt: Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter „Paradiesgärtleins“. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Band VIII, Jahrgang 1954.
- Wölfflin 1963
Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. ¹³Basel 1963.
- Wölfflin 1986
Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. ³Basel 1986.
- Zanker 1997
Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder. München 1997.
- Zeller 1998
Reimar Zeller: Prediger des Evangeliums: Erben der Reformation im Spiegel der Kunst. Regensburg 1998.
- Zöllner 1955
Rudolf Zöllner: Das Gloxin-Epitaph und sein Meister. In: Kieler Nachrichten Nr. 175, S.9 vom 30./31.07.1955.
- Zöllner 1959
Rudolf Zöllner: Deutsche Säulen-, Zieraten- und Schild-Bücher 1610 -1680: Ein Beitrag zur Entwicklung des Knorpelstils. Kiel, Univ., Diss., 1959.
- Zöllner 1969
Rudolf Zöllner: Eine Flensburger Epitaph-Form des 17. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen. In: Die Heimat. Monatsschrift des Vereins zur Pflege der

Natur- und Landeskunde in Schleswig-Holstein und Hamburg, 76. Jg.
Neumünster 1969, S. 265-270.

Zöllner 1972

Rudolf Zöllner: Ein hölzerner Rothirsch-Kopf mit echter Jagdtrophäe aus Schwabstedt. Zu einer Neuerwerbung des Flensburger Museums und ein Beitrag zur Geschichte dieser Kunstgattung. In: Nordelbingen, Bd. 41, Heide 1972, S. 26 – 36.

Zülch 1932

Walter Karl Zülch: Die Entstehung des Ohrmuschelstils (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Bd. 12) Heidelberg 1932.

Abbildungen

Einleitung



Abb. E.1.

Hoyerswort, 1591-1595, zweigeschossiges Herrenhaus mit geweißtem Ziegelmauerwerk, Schweifgiebeln, Treppenturm mit welscher Haube. Das Gebäude ist für *Caspar Hoyer*, den herzoglichen Staller (Amtmann), eingesetzt von Herzog Adolf I. von Schleswig-Holstein-Gottorf für die damaligen Harden Eiderstedt, Everschop und Utholm errichtet worden. (Lafrenz 2015, S. 263 – Mehling 1983, S. 193)

Foto: Oberlausitzerin64 - E. W. 22.08.2014. CC BY-SA 4.0

Abb. E.2.

Bürgerhaus, Husum, Großstraße 18, „Wernersches Haus“, spätes 16. Jahrhundert, zweigeschossiger Backsteinbau, Giebelhaus, Obergeschoss und Treppengiebel mit Doppelbogenblenden auf Kalksteinkonsolen. (Dehio 1994, S. 351.)

Foto: Helmut Seger, 19.09.2010 unter www.staedte-fotos.de





Abb. E.3.

Wilster, Altes Rathaus, 1585. Traufenhaus mit hochrechteckigen mehrfach geteilten Fenstern in Untergeschoss aus rotem Backstein. Das Fachwerk-Obergeschoss mit musterbildenden Ziegel- bzw. Fensterfüllungen ruht über geschnitzten Knaggen und Schwellriegeln. In der straßenseitigen Satteldachfläche ein firsthohes Zwerchhaus mit Lastenaufzug. Das Bauwerk ist heute Symbol für die hohe Zeit der Stadt Wilster als ein Zentrum des Getreide-Fernhandels. (Dehio 1994, S. 902f.)

Foto: Torsten Bolten, 17.10.2006, Creative Commons.



Abb. E.4.

Rekonstruierter Gerichtssaal im Hause des Markus Swin, Lunden/Dithm.

Swin war 1559-1572 Landvogt des Herzogs Adolf von Schleswig-Holstein-Gottorf. Nach weitgehenden Verlusten von Raum und Einrichtung durch Feuer und Krieg ist der Bestand heute teilweise restauriert, sonst rekonstruiert. Der Schrank (Schenkenschiebe) ist 1605 von Jürgen Heitmann d. Ä. gefertigt worden. (Siehe auch Abschnitt V.5.)

Autor: Nightflyer, 10.07.2016, CC-BY 4.0

Schleswig-Holstein, Meldorf, Dithmarscher Landesmuseum.

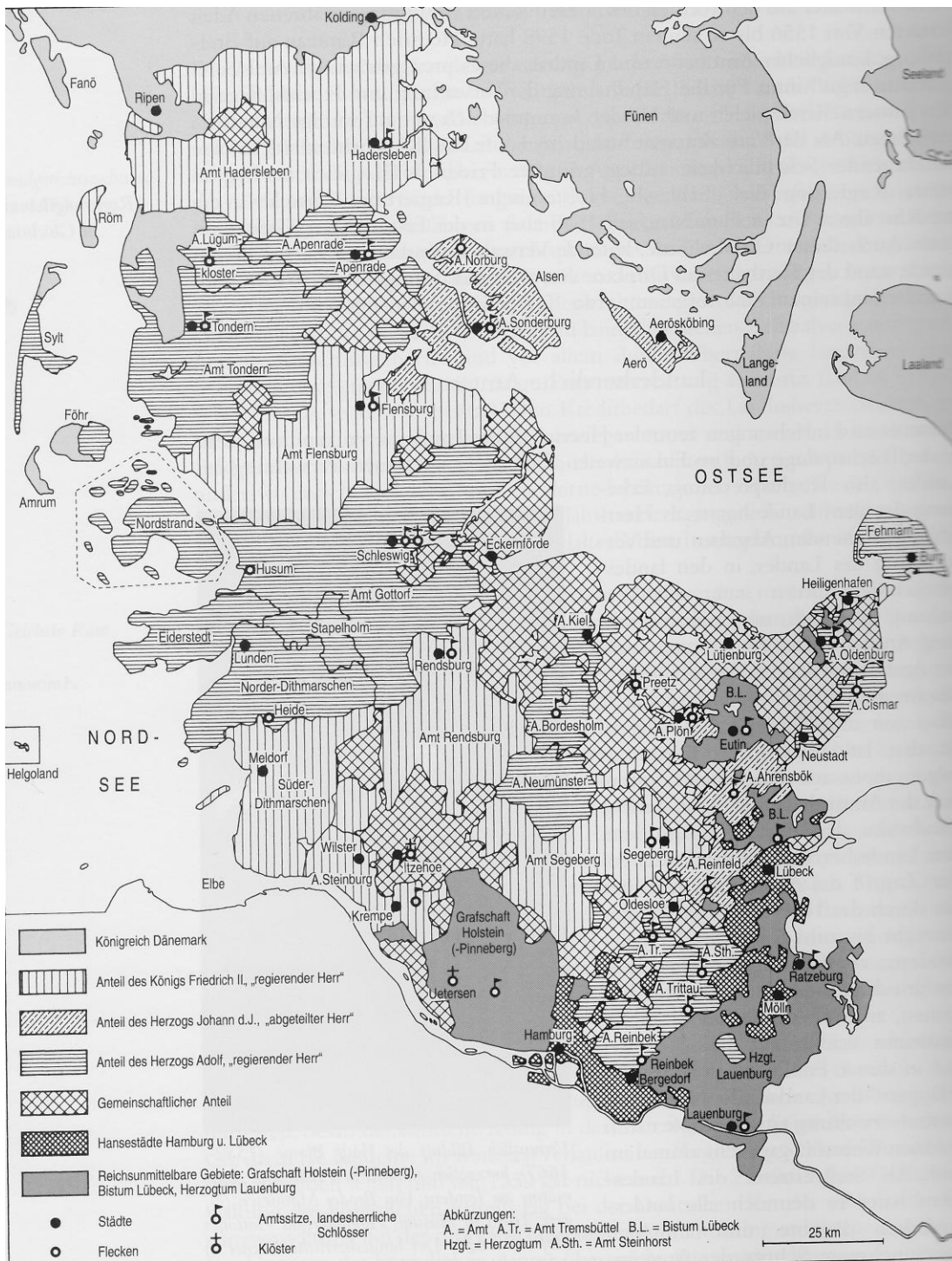


Abb.E.5.
 Die herrschaftliche Gliederung der Herzogtümer nach der Landesteilung von 1511. Vereinfachte Darstellung der Gemengelage von Jurisdiktionen. Entwurf: Wolfgang Prange. Zeichnung: Erwin Raeth. Aus: Lange 2003, S. 184.



Abb. I.1.

Nachbildung der Karte Peter Bökels aus dem „Theatrum Orbis Terrarum“ des Abraham Ortelius, Antwerpen 1590, kolorierter Kupferstich. Die Karte wurde 1559 erstmals als großformatiger Holzschnitt in Antwerpen veröffentlicht (zitiert aus Opitz 1988, S. 84).

A close-up photograph of a handwritten signature in red ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive script and reads "Nicolaß Heimen Bilthauer". The ink is a deep red, and the paper shows some minor staining and wear.

Abb. I.2.

Heimens eigenhändige Unterschrift „Niclaß Heimen Bilthauer“ auf einer Abrechnung über sechs Hirschköpfe vom 20. November 1653.

Quelle: Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 2315 II. Blatt 736, obere Hälfte. Auf dem unteren Teil des Blatts quittiert Heimen mit gleicher Unterschrift den Empfang der geforderten Summe.

A close-up photograph of a handwritten signature in black ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive script and reads "Nicolaus Heimen". The ink is a dark black, and the paper shows some minor staining and wear.

Abb. I.3.

Namenszug „Nicolaus Heimen“ unter der Eingabe des Bildschnitzers an das herzogliche Kammergericht wegen seines Streits mit den Erben des Markus Lüders (Abschnitt III.10. in Textteil).

Quelle: Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr.5934.

Hier hat Heimen wahrscheinlich nicht eigenhändig unterschrieben, vielmehr wird der bestellte Schreiber des Antrags den offiziellen Namen des Antragstellers darunter gesetzt haben.

II. Knorpel- und Ohrmuschelwerk, Entstehungsgeschichte eines Ornamenttyps



Abb. II.1.

Maison Carrée, Nîmes, Detail des Westfrieses,
Halbsäulen mit korinthischen Kapitellen tragen den Architrav aus drei Faszien,
darüber zwischen Eierstab und Zahnschnitt der Akanthusfries und abschließend
das Kranzgesims.

Zur Verdeutlichung der Reliefs hat man deren Grund mit ockerfarbener Kalklösung eingefärbt.

Foto: dominique marck 024.



Abb. II.2.

Francesco Riciarelli, Akanthusranke, um 1580.

Inventor: Architekt und Bildhauer aus Volterra, tätig 1556-1597.

Der Stich zeigt die Rezeption eines römischen Akanthus-Motivs, hier von einer
Friesplatte vom Trajansforum, Lateran Museum, Rom.

Abbildung: >Berliner/Egger 1991, Bd. 1. Nr. 395.



Abb. II.3.

Florenz, Santa Maria Novella, Front mit Mittelportal, Attikageschoss und hohem Giebelauszug, um 1450 von Leon Battista Alberti entworfen.

Auffällig sind die Gliederung des Erdgeschosses durch vorgestellte Halbsäulen und kräftiges Gebälk und die aufsteigenden Voluten am Giebel.

Marmorinkrustationen erinnern an das Baptisterium San Giovanni in Florenz (1128, Lorenzo Ghiberti).

Foto: Jebulon. CC0 1.0



Abb. II.4.

Serlio : Kamin in korinthischer Ordnung,

Holzchnitt 1545/1547

aus : Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio

Bolognese. Venetia, 1584.

Regole generali di architettura ... Seite 181v

Volutenspangen bilden die Konsolen des Gesimses und umfassen eine aufgesetzte Tafel.



Abb. II.5.

Rom, Santa Maria sopra Minerva, Detail der Cappella Carafa, Filippino Lippi (um 1457-1507): Triumph des Thomas von Aquin über die Häretiker. Fresko, begonnen 1489.

Die Abbildung ist hier wegen der mit Grotesken ornamentierten Pfeilerflächen an den Bildrändern links und rechts beigelegt.

Foto: Creative Commons 4.0, Peter936F

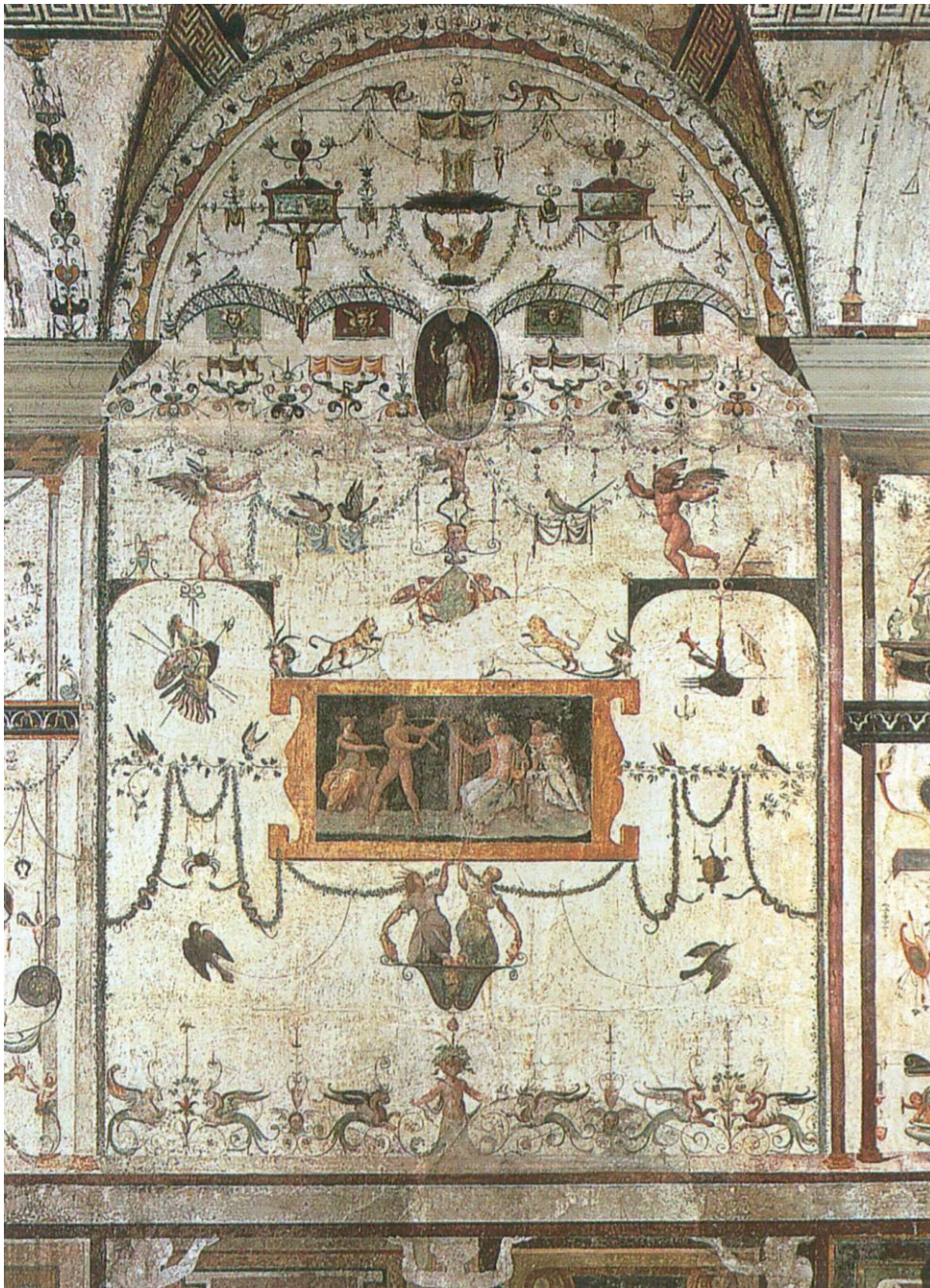


Abb. II.6.
 Raffael (Werkstatt) / Giovanni da Udine: Grotteskendekoration (Ausschnitt)
 der Loggiette di Raffaello, Vatikan, Rom, zwischen 1516 und 1519.
 Abbildung aus Web Gallery of Art.

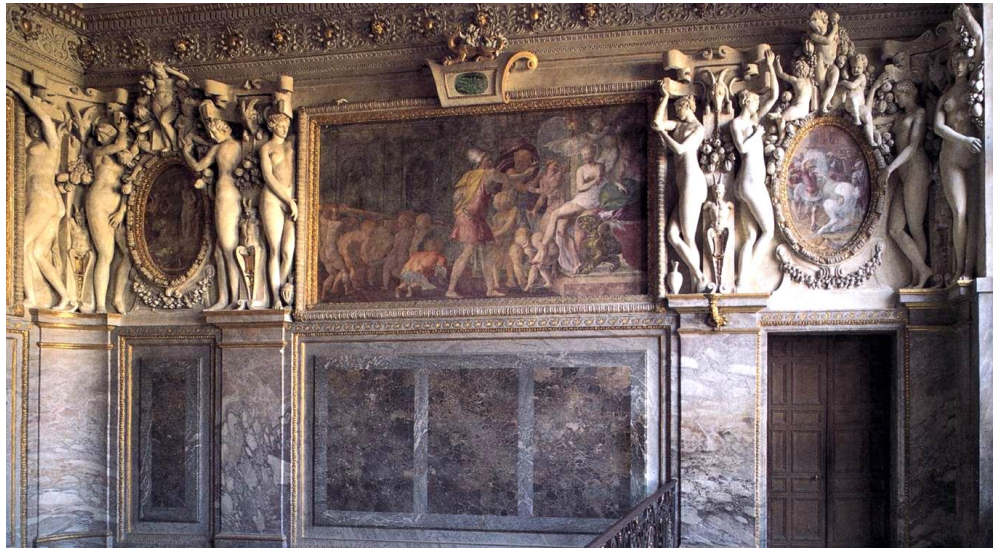


Abb. II.7.

Francesco Primaticcio (1504-1570), Stuckdekoration aus der »Chambre de la Duchesse d'Etampes« (Fontainebleau), Detail der Wand des Treppenhauses, etwa 1543.

Abbildung aus Web Gallery of Art.



Abb. II.9.

Monogrammist DA, Ornament mit zwei nackten Männern und zwei Amoretten, etwa 1530 (MAK).

Kupferstich, Blattmaß: 8,6x21,2 cm, Monogramm: DA mit zwei gebundenen Ähren.

Abbildung aus ornamentalprints.eu

Abb. II.8. siehe nächste Seite



Abb. II.8.

Cornelis Floris (de Vriendt), 1514-1575, (Inventor): Beschlagwerkgroteske, datiert 1554. Radierung, Blattmaße 30,6x20,7 cm.

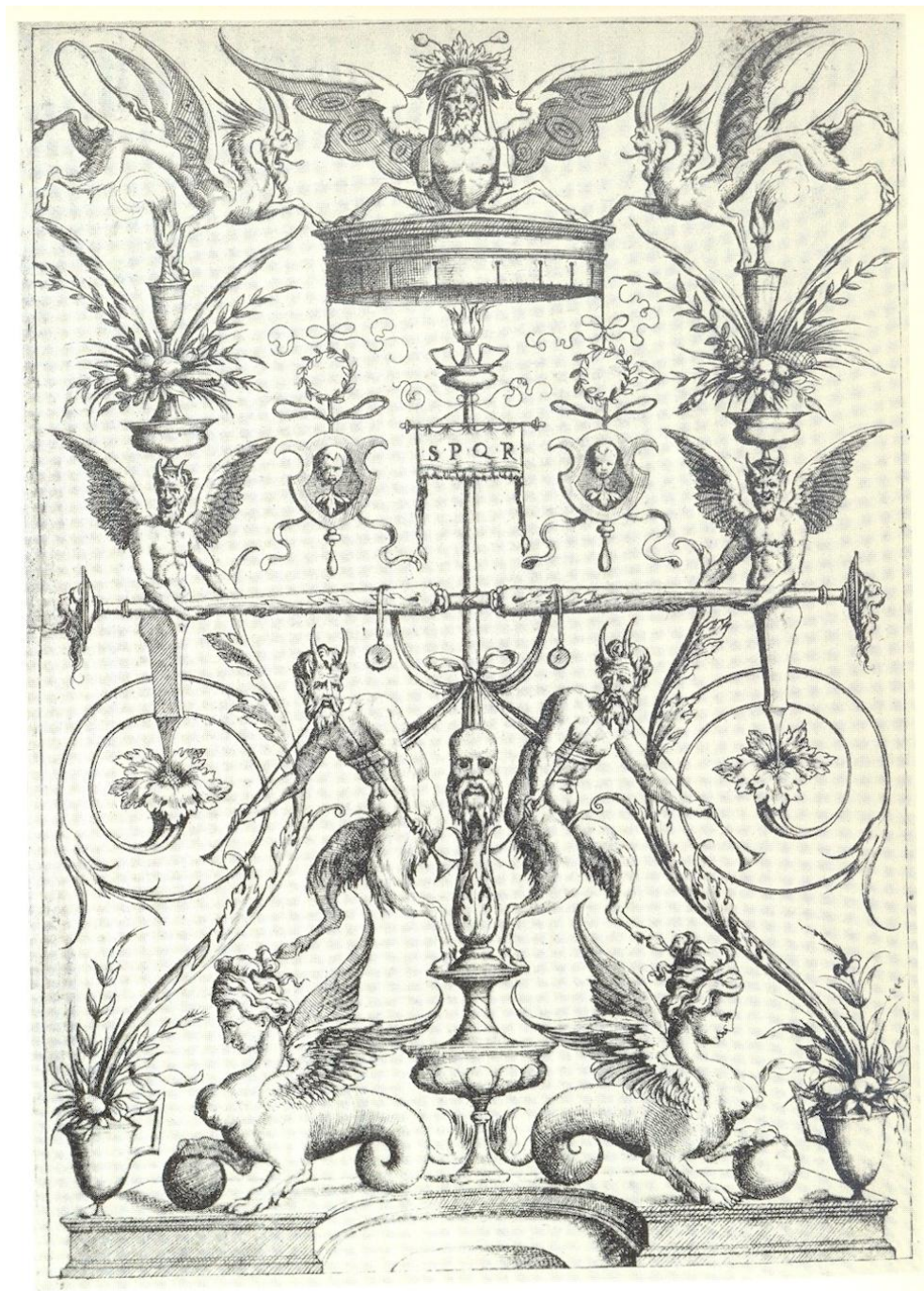


Abb. II.10.

Cornelis Bos, Entwerfer und Stecher (?).

Blatt aus einer Folge von „Grotesken im Stil der Loggien im Vatikan“,
etwa 1540.

Abbildung aus Berliner/Egger, 1981, Nr. 623



Abb. II.11.
 Cornelis Bos (Entwerfer und Stecher).
 Blatt aus einer Serie von sechs „Grotesken mit Beschlagwerk und Kartuschen“.
 Kupferstich mit Monogramm und Datierung, (CB 1546),
 Blattmaße 257 x 185 mm.
 Abbildung aus Berliner/Egger, 1981, Nr. 626

Abb. II.12.
 Deckelhumpen,
 Kupferstich,
 hrsg. 1579,
 Stecher und Heraus-
 geber:
 Georg Wechter d. Ä.
 Entwerfer: Erasmus
 Hornick (?)
 Abbildung aus
 ornamentalprints.eu



Abb. II.13.
 Federico Zuccari
 (Entwerfer)
 Kartusche um 1600,
 Blatt: 185x155 mm.

Geflügelte Tiermaske
 umfasst leeres Feld vor
 schmucklosem Schild,
 Abbildung aus
 Berliner/Egger, 1981,
 Nr. 731



Abb. II.14.

Lucas Kilian (Stecher, Drucker, Verleger),

aus: Neues Gradesca

Büchlein, 1607,

Blatt Nr. 11 (von insges. 13),

Kupferstich, Maße 141 x 191 mm,

signiert mit „LK“ unten rechts auf oberem Bildstreifen.

oben: Bankett mit Musik und Tanz, - unten: Prozession.

Abbildung aus

ornamentalprints.eu



Abb. II.15.
 Lucas Kilian: Kartusche aus
Nevves Schildtbyhlin
Gestochen Vnnd An Tag
Geben Dvrch Lvcas Kilian ...
In Avgspvrg ... 1610.
 Blatt 18 aus einer Folge von
 25 Blatt, Platte 10,5 x 16,5
 cm,
 Kunstbibliothek, Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Preußischer Kulturbesitz.
 Abbildung aus
 ornamentalprints.eu

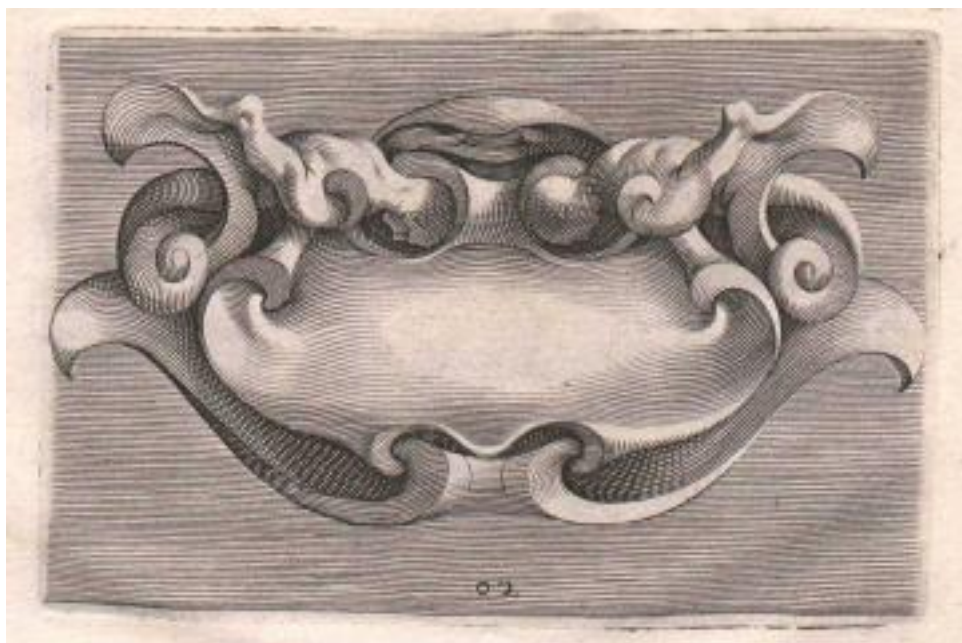


Abb. II.16.
 Lucas Kilian: Kartusche aus *Nevves Schildtbyhlin Gestochen Vnnd An Tag*
Geben Dvrch Lvcas Kilian ... In Avgspvrg ... 1610
 Blatt 20 (verstoichen) aus einer Folge von 25 Blatt, Platte 10,5 x 16,5 cm.
 Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
 Abbildung aus ornamentalprints.eu

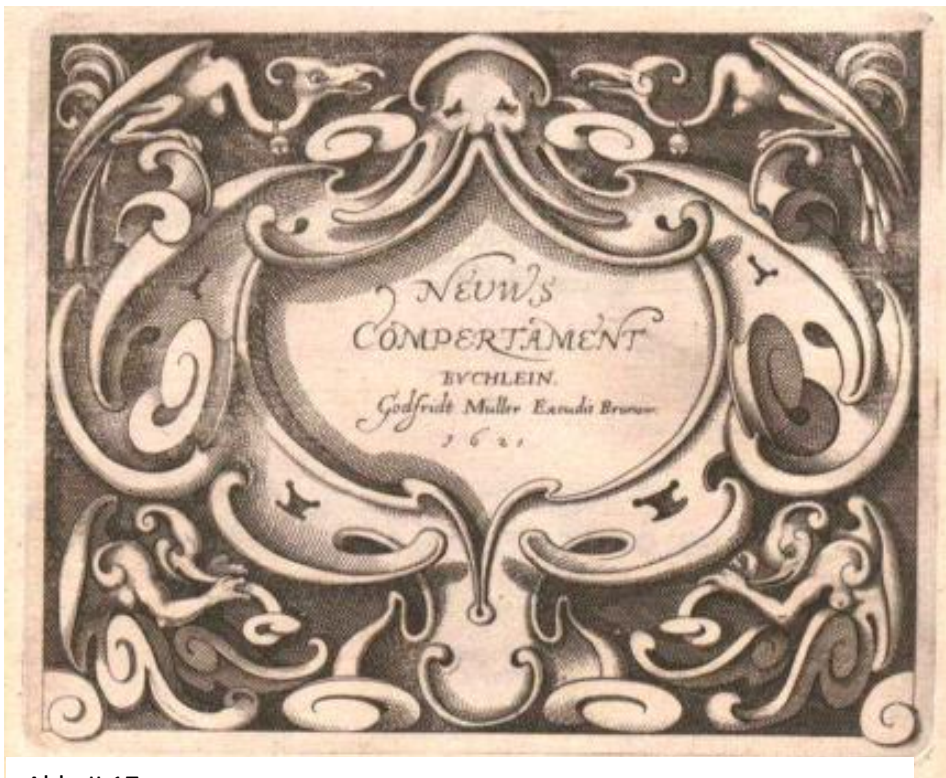


Abb. II.17.

Titelblatt „Nevwes Compertament Buchlein“ von Godfridt Müller in Braunschweig herausgegeben 1621 (prima).
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
Abbildung aus ornamentalprints.eu

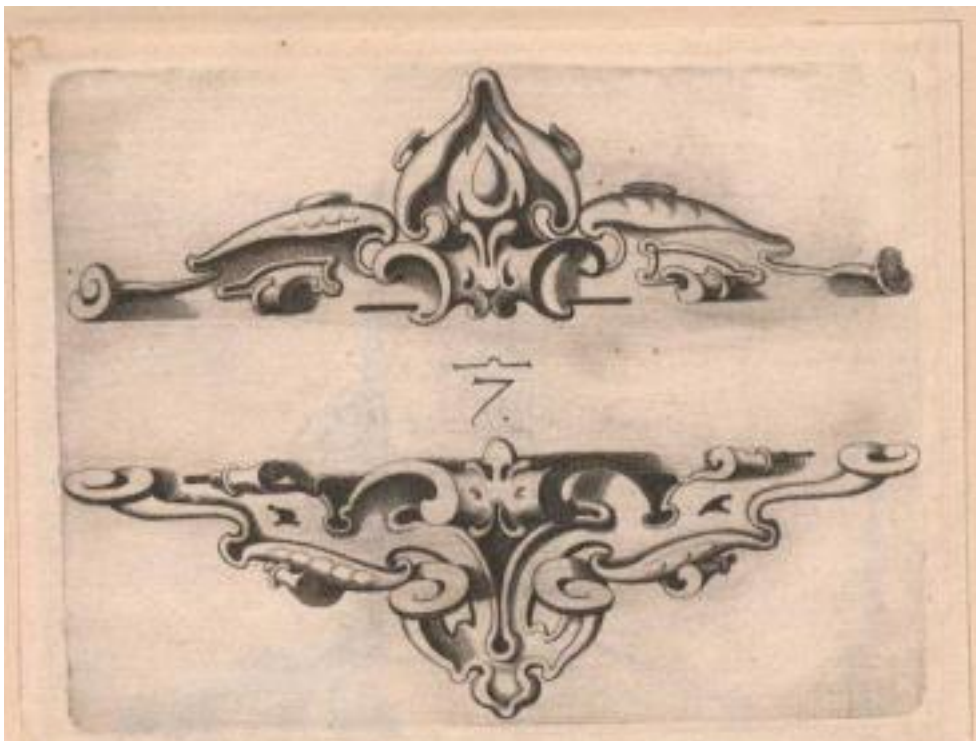


Abb. II.18.

Blatt 7 aus dem 1621 von G. Müller herausgegeben *Compertament Bvchlin* mit Versatzstücken aus Knorpel- und Ohrmuschelwerk.
Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
Abbildung aus ornamentalprints.eu

III.1.1. Epitaph Kraißbach, St. Marien Hemme (1635)



Abb. III.1.1.
Epitaph für Johannes und Anna Kraißbach, 1635 in der St. Marien-Kirche in Hemme/Dithmarschen gesetzt.
Aufnahme: Autor, 2012.



Abb. III.1.2.
St. Marien, Hemme,
Ansicht von Nordwesten.



Abb. III.1.3a.
Doppelporträt von Johannes Kraißbach mit Sohn Johan (Epitaphstifter)



Abb. III.1.3b.
Doppelporträt der verstorbenen Anna Kraißbach mit ihrer
Schwiegertochter Dorothea.



Abb. III.1.4.
St.-Petri-Dom
zu Schleswig.
Epitaph Dowe,
1605, Ringerink
zugeschrieben,
Eichenholz,
Gemälde Öl auf
Holz.



Abb. III.1.5.
Grabmal der Ampharete
Marmor, 430-420 v. Chr.
Kerameikos-Museum, Athen

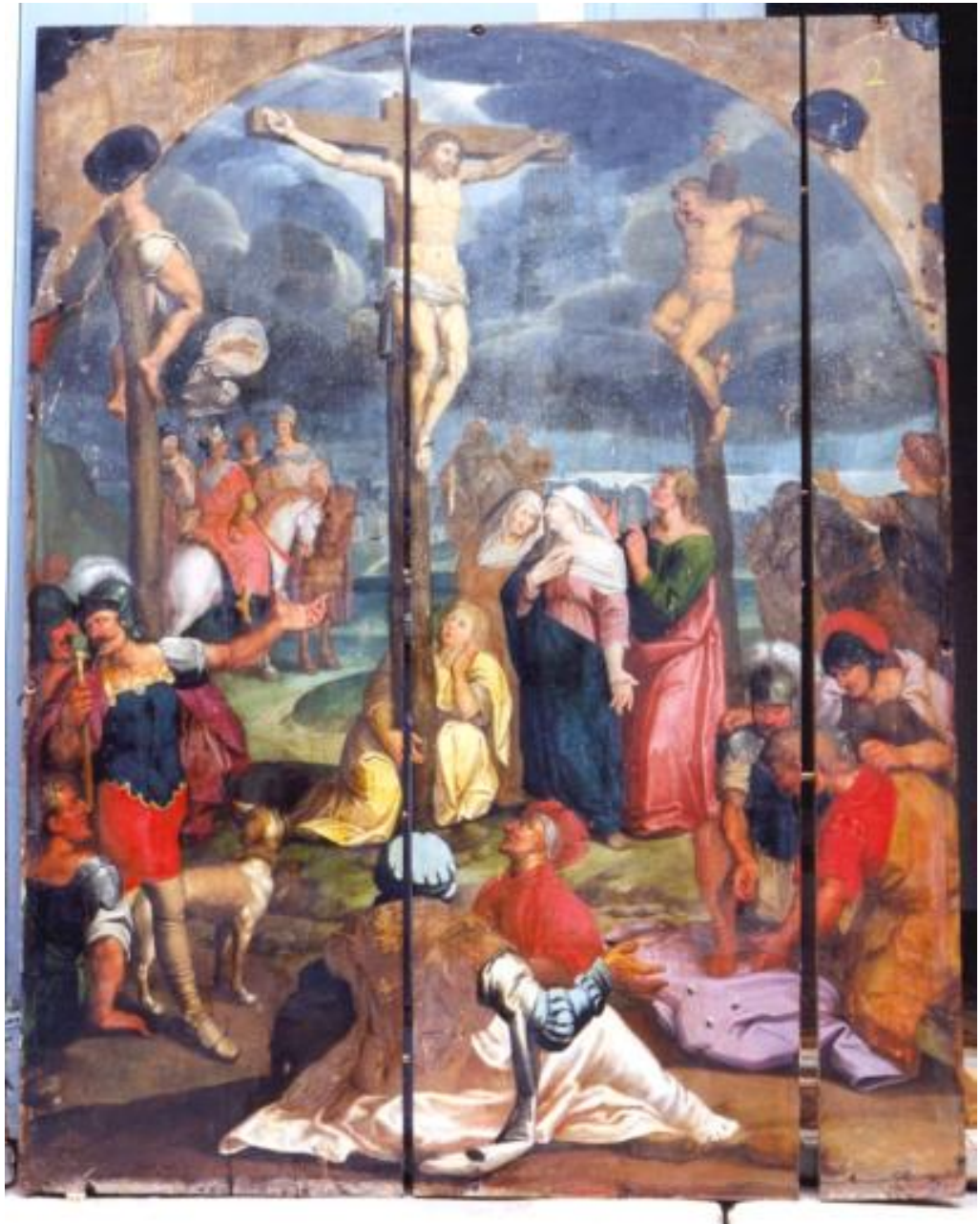


Abb. III.1.6.

Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635, zentrales Tafelbild, Einzelelemente nach der Restaurierung noch nicht wieder zusammengefügt. Gut erkennbar der später durch den Rahmen abgedeckte Bogen.



Abb. III.1.7.
Hendrik Goltzius,
undatierter
Stich,
196x130mm,
The Illustrated
Bartsch, 3,
Netherlandish
Artists,
New York 1980.

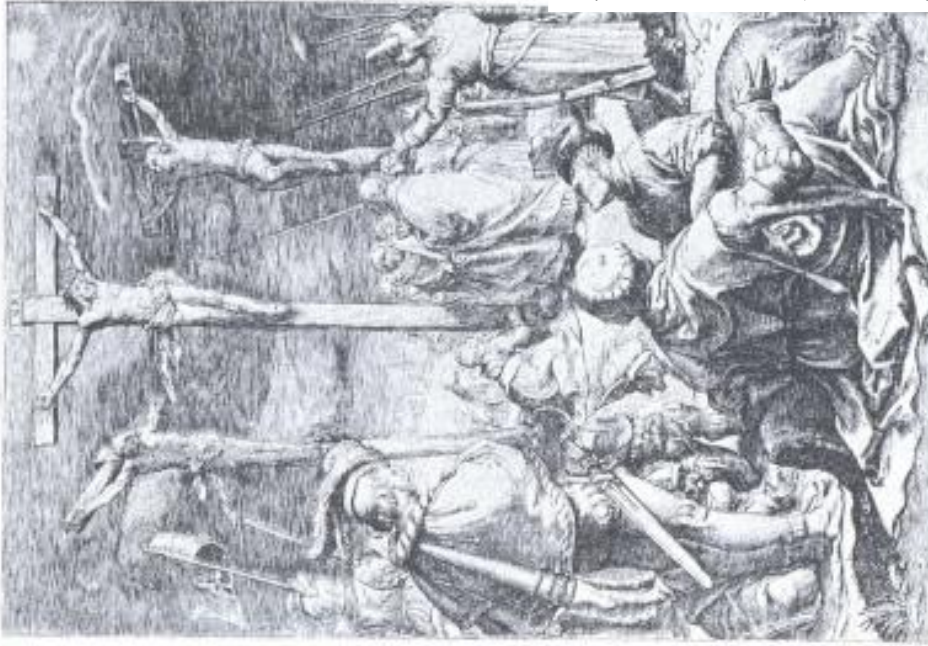


Abb. III.1.8.
Unbekannter
Kopist nach
H. Goltzius.
Das Blatt ist
weder signiert
noch datiert.
(Fundort wie
Abb. III.1.7.)



Abb. III.1.9.
Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635, oberes Tafelbild, Auferstehung.
Unmittelbar nach der Restaurierung im Jahr 2000.



Abb. III.1.10.
Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553),
Schleißheimer Kreuzigung, 1503, Öl auf Holztafel, 138x99 cm,
Alte Pinakothek, München. (Wikimedia Commons)



Abb. III.1.11.

Hans van Aachen (1552-161), Kreuzigung Christi (ca. 1587),
Zeichnung, 33,34 x 45,88 cm, Feder, braune Tinte, grau gewischt,
Unterzeichnung mit schwarzer Kreide.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. III.1.12.

Lucas Hugesz. van Leyden (1494-1533), Kreuzigung
aus der Serie mit runden Stichen zur Passion Christi
Kupferstich Durchmesser 222 P, Rahmen 35 P,
datiert 1509.

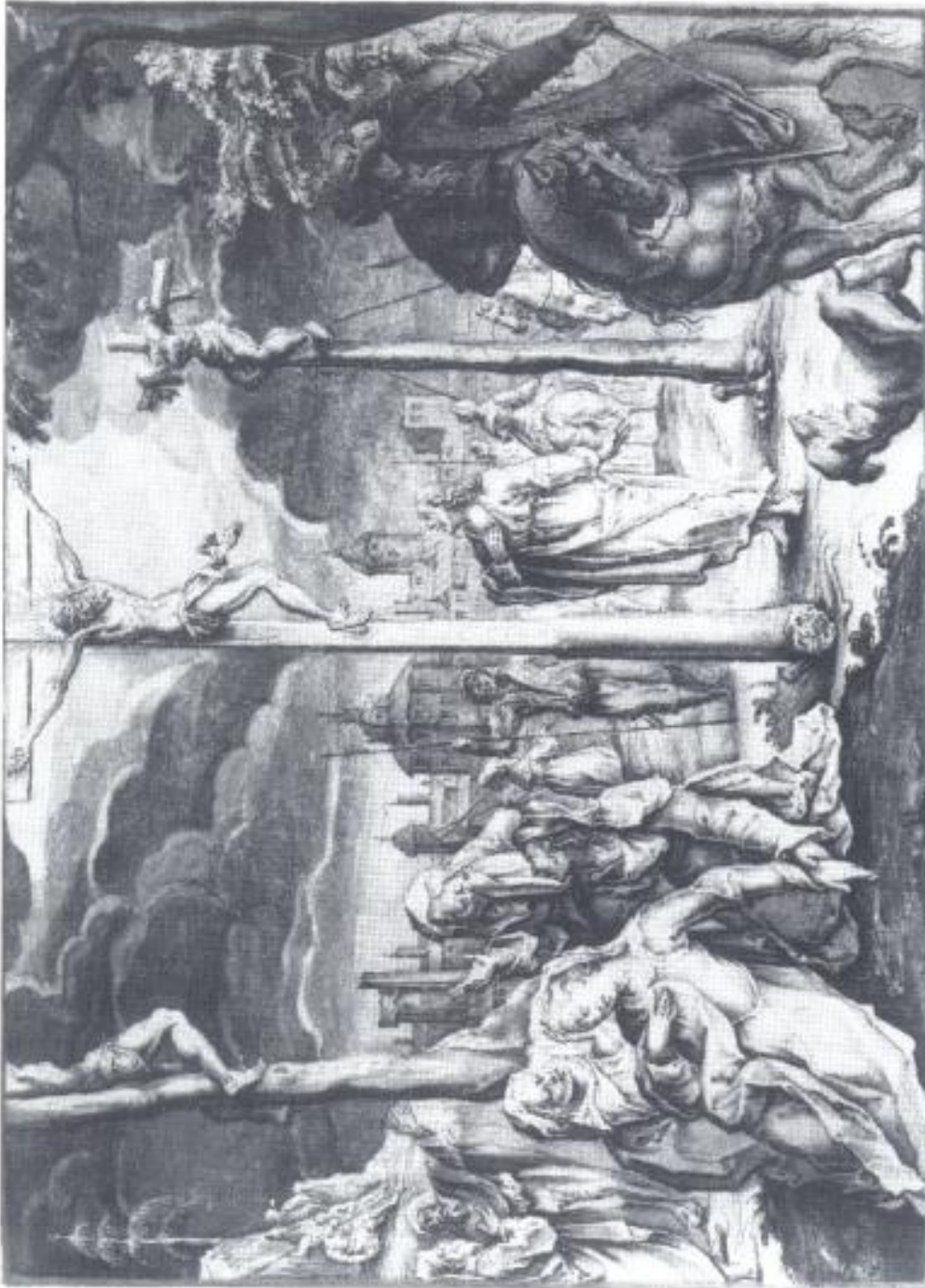


Abb. III.1.13.

August John, Die Kreuzigung.
Lavierte Tusche-Zeichnung,
wohl teils mit Pinsel, teils mit
Feder auf Pergament (10 x
13,5 cm) und mit schmalem
Goldstreifen umrahmt.
1635-1638., Blatt 8 aus dem
Andachtsbuch der Herzogin
Maria Elisabeth von Gottorf.
Schleswig-Holsteinisches
Landesmuseum Schleswig.

Abb. III.1.1.14
Epitaph Kraißbach,
1635, Hemme,
Isaaks Opferung,
Relief im linken
Seitenhang.



Abb. III.1.15.
Isaaks Opferung,
Stich von
Andries Jacobsz. Stock
nach Gemälde von
P. P. Rubens, 1614.
Abb. bei Harward
University, The Fogg
Museum, R6925.



Abb. III.1.16.
 Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635,
 Relief im rechten Seitenhang mit der Mose-Geschichte von der ehernen Schlange.



Abb. III.1.17.
Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635,
Skulptur des Evangelisten Markus,
für Restaurierung des Epitaphs
aus dem Zusammenhang
genommen, hier Endzustand im
Jahr 2000. (Foto: Bujack)



Abb. III.1.18.
 Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635,
 Sitzfigur des Evangelisten Lukas (?) links neben dem
 Tafelbild mit der Auferstehung. (Zustand und Foto wie bei
 Abb. III.1.17.)



Abb. III.1.19.
Epitaph Kraißbach, Hemme. 1635, Christus Salvator als Bekrönungsfigur.



Abb. III.1.20.
Statuette einer Eva,
vermutlich aus dem Epitaph
Kraißbach in Hemme (1635).
Heute: Landesmuseum
Dithmarschen in Meldorf.



Abb. III.1.21 Epitaph Kraißbach, Hemme, 1635,
Aufnahme Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, LDSH PK4468,
1953.



Abb. III.1.1.22.
 Epitaph Kraißbach,
 Hemme 1635,
 Kopf eines Putto in der
 Funktion einer Konsole
 für einen menschlichen
 Schädel.

III.2. Epitaph Harder in der St. Marienkirche in Rendsburg



Abb. III.2.1.
St. Marienkirche in Rendsburg von Südosten.

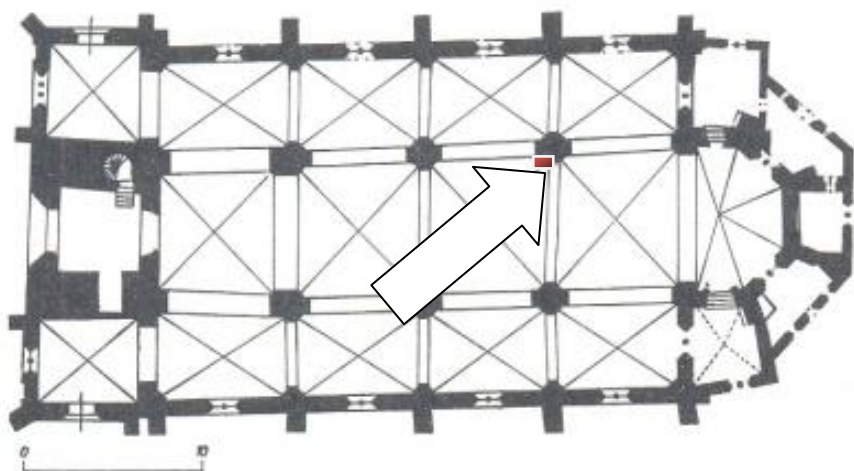


Abb. III.2.2. :
St. Marienkirche in Rendsburg, Grundriss, aus Dehio 1994, S. 736.
Der Aufhängeort des Epitaphs ist markiert.



Abb. III.2.3.
 St. Marien in Rendsburg, Epitaph Harder, 1637,
 Aufnahme: Autor, 2010.



Abb. III.2.4.
 Epitaph Harder, Rendsburg, 1637, zentrales Relief.
 Christi Himmelfahrt mit sechs weiblichen und sechs männlichen Zeugen und der Mutter Maria, kniend im goldenen Mantel.
 Der liegende Löwe auf der flachen Konsole vor dem Relief war im Ursprung vermutlich Attribut einer verlorenen Markusskulptur.



Abb. III.2.5. Johannes Wirix (1549-ca.1618)
Christi Himmelfahrt, Kupferstich, 1602,
118 x 81 mm. Inschrift auf unterem Rand: „Iure
petis ... 1602“, Text auf Unterkante des Bildfelds:
„Ioha. Wirix. in. sculpcit. et. excud. C. G. priv“.
(The new Hollstein 86, The Wierix family)



Abb. III.2.6. Theodor Galle (1571-1633)
Christi Himmelfahrt, 11 Apostel und Maria
Stich nach P. P. Rubens (Corpus Rubenianum
XXI 24). Maße: 302 x 199 mm, datiert 1614.
(Hollstein 153-163 (Cornelis Galle)



Abb. III.2.7. Wenzel (Wenceslaus) Hollar
(1607 Prag – 1677 London),
undatierter Stich, 192 x 81 mm
Abb. bei:
[britishmuseum.org/research/collection_](http://britishmuseum.org/research/collection_online)
online



Abb. III.2.8.

Epitaph Harder, Rendsburg, 1637.

Das kleinere Relief oberhalb der Himmelfahrtsdarstellung zeigt Gottvater in einer Wolke und mit segnend erhobener rechter Hand. In der linken trägt er die kreuzbekrönte Kugel. Aus der Wolke gleitet die Friedenstaube herab.



Abb. III.2.9a.
Epitaph Harder, Rendsburg, 1637, Johannes
Baptista mit Kreuzstab, links neben dem
Himmelfahrts-Relief.



Abb. III.2.9b.
Epitaph Harder, Rendsburg, 1637, Mose,
rechts neben dem Himmelfahrts-Relief.



Abb. III.2.10.
Epitaph Harder, Rendsburg, 1637.
Evangelist Matthäus (?), Sitzfigur wenig oberhalb des Johannes, am
äußeren Rand des ornamentalen Rahmenwerks

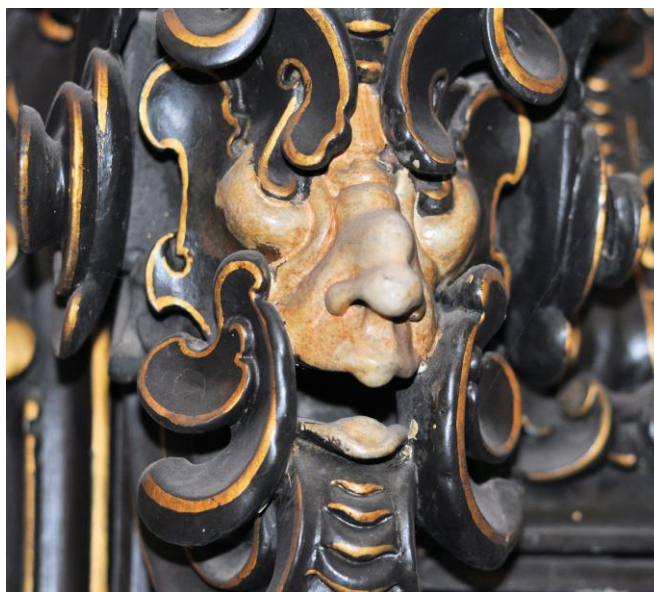


Abb. III.2.11.
Epitaph Harder,
Rendsburg, 1637, im
Ornament gefangener
Maskaron. Er bildet
zusammen mit dem
Ornament die Konsole
für die Johannesfigur.

III.3. Epitaph Sledanus, 1639, St. Petri-Dom, Schleswig



Abb. III.3.1.
Epitaph Sledanus, 1639, St. Petri-Dom, Schleswig,
Aufnahme: Autor, 2013.

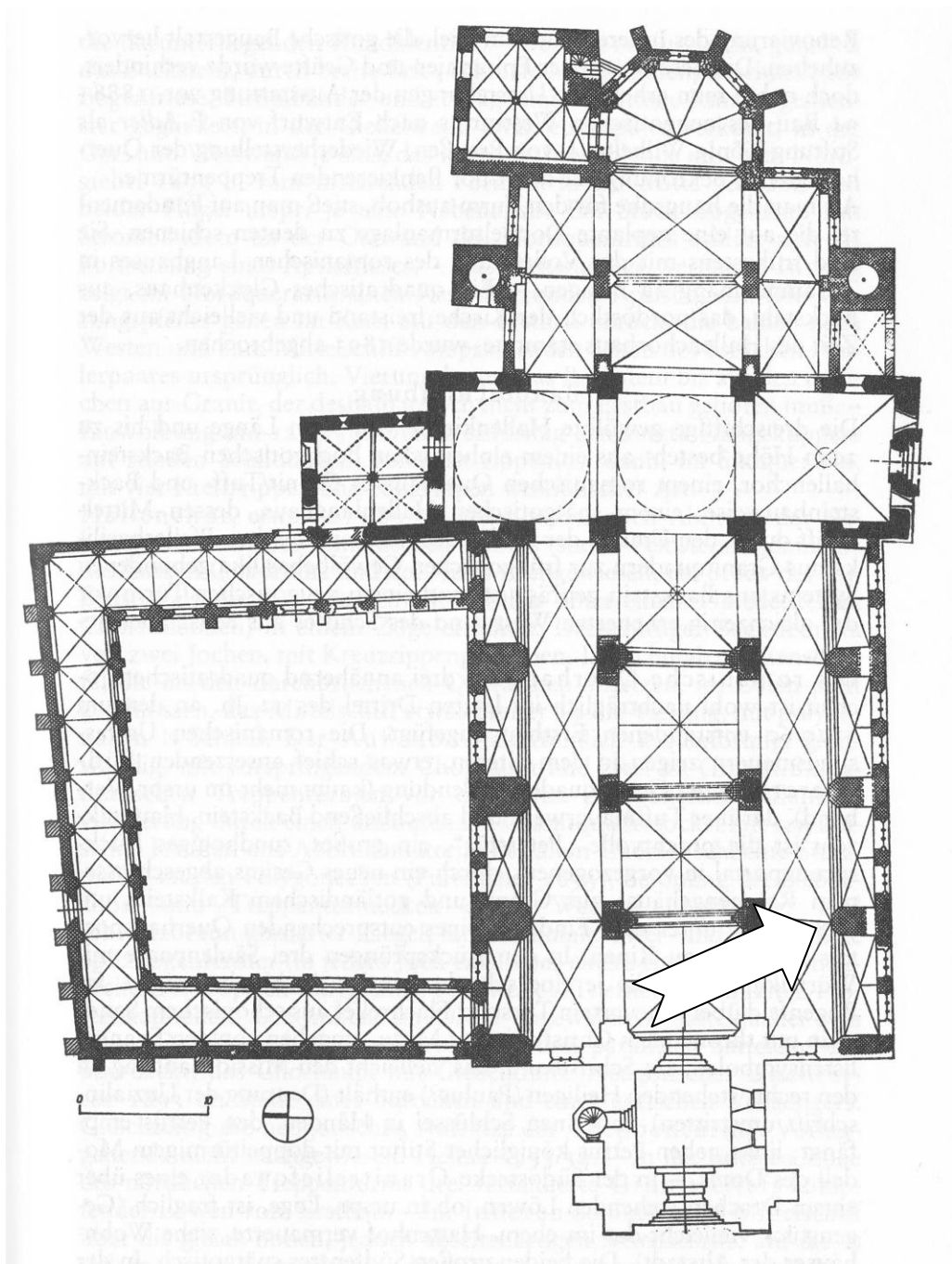


Abb. III.3.2.
St. Petri-Dom, Schleswig, Grundriss (aus Dehio 1994, S. 773)



Abb. III.3.3.
Epitaph Sledanus, 1639, St. Petri-Dom Schleswig, zentrales Tafelbild:
Christian Sledanus mit seiner Gattin Margareta, geb. Nettelblat, und der Tochter
Margaret Elisabeth.



Abb. III.3.4.
Pisanello: Porträt einer Prinzessin
Ginevra d'Este,
auch: Bildnis der Margherita Gonzaga,
um 1440, Tempera auf Holz, 43 x 30 cm,
Paris, Musée du Louvre
Abbildung aus The Yorck Project 2007,
Malerei, S. 16218.



Abb. III.3.5.
Leonardo da Vinci: Madonna mit der Nelke,
um 1473, Öl auf Pappelholz, 62 x 47,5 cm.
München, Alte Pinacothek
Abbildung aus
Wikimedia Commons



Abb. III.3.6.
Dirck Jacobsz (um 1497 – 1567). Porträt des
Pompeius Occo
1531, 66 x 54 cm, Öl auf Holz
Rijksmuseum Amsterdam,
Abbildung aus
www.rijksmuseum.nl/en/.../SK-A-3924



Abb. III.3.7.
Epitaph Sledanus, 1639, St. Petri-Dom, Schleswig,
Skulptur des Evangelisten Lukas rechts neben der zentralen Bildtafel.



Abb. III.3.8.
Epitaph Sledanus, 1639, St. Petri-Dom, Schleswig,
Putto im Unterhang

III.4.1. Kanzel in der St. Marien-Kirche in Hattstedt (1641)



Abb. III.4.1. Kanzel in der St. Marien-Kirche in Hattstedt, Gesamtansicht, Aufnahme: Autor, 2012.



Abb. III.4.2. St. Marien-Kirche in Hattstedt, Ansicht von Süden

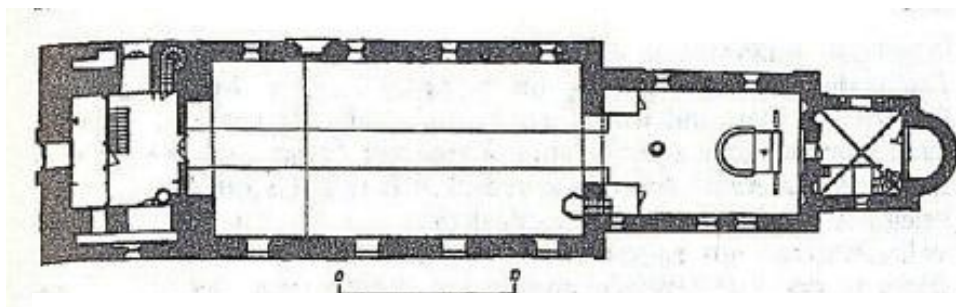


Abb. III.4.3. St. Marien-Kirche in Hattstedt,
Grundriss (aus Dehio 1994, S. 319).

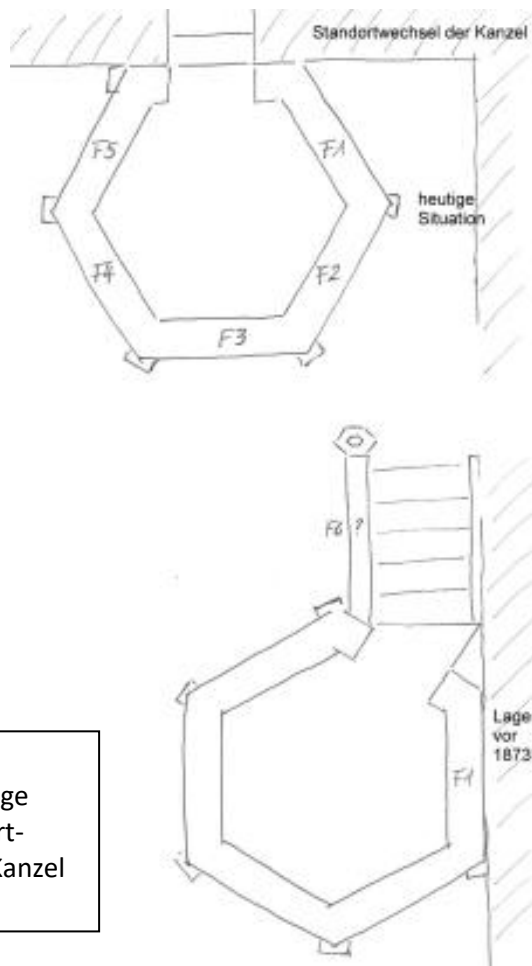


Abb. III.4.4.
Die Skizze verdeutlicht einige Konsequenzen des Standortwechsels der Hattstedter Kanzel im Jahr 1873.



Abb. III.4.5.
St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641,
zwei Stifterwappen am Schalldeckel.

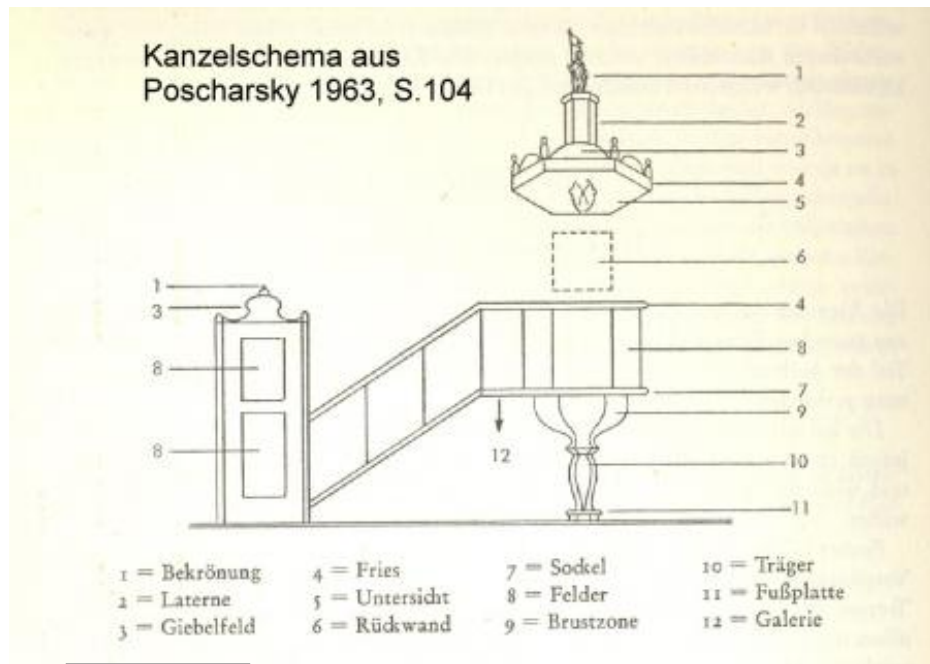


Abb. III.4.6.



Abb. III.4.7.
Hennstedt / Dithm.
St. Secundus-Kirche,
Kanzel ,1651,
Henning Claussen.
Aufn.:
Jochen Bufe, 2012



Abb. III.4.8.
St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641, Schalldeckel



Abb. III.4.9.
St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641,
Relief in F2: Jesus vor Kaiphas



Abb. III.4.10.
 Zacharias Dolendo (1561-1604), niederländischer Kupferstecher:
 Jesus vor Kaiphas,
 Blatt 4 von 12 Kupferstichen zur Passion Christi, 1596 – 1598,
 nach Gemälden von Karel van Mander.



Abb. III.4.11.
St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641,
Relief in F3: Geißelung.



Abb. III.4.12.
 Zacharias Dolendo (1561-1604): Jesu Geißelung,
 Blatt 6 von 12 Kupferstichen zur Passion Christi, 1596 – 1598,
 nach einem Gemälde von Karel van Mander.



Abb. III.4.13.
 St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641,
 Relief in F4: Kreuztragung.



Abb. III.4.14.
Zacharias Dolendo (1561-1604): Die Kreuztragung,
Blatt 9 von 12 Kupferstichen zur Passion Christi, 1596 – 1598,
nach einem Gemälde von Karel van Mander.



Abb. III.4.15.

Meister Francke: Thomas-Altar (Englandfahrer-Altar), um 1424, Kreuztragung, Fragment des linken inneren Flügels, 99x89 cm, Tempera auf Eichenholz. Kunsthalle Hamburg.

Bildquelle: The Yorck Project, Berlin 2007, Teil 1, Nr. 13 982.



Abb. III.4.16.

Martin Schongauer, Die Große Kreuztragung; Kupferstich vor 1485, 28,8x43,3 cm, Kupferstich-Kabinett Dresden;

Bildquelle <http://skd-online-collection.skd.museum> (17.09.2012)



Abb. III.4.17.
 Albrecht Dürer, Kreuztragung; Holzschnitt um 1497, 38,9x28,2 cm,
 Blatt 6 aus „Große Passion“ (11 Blatt + Titel), erschienen 1511;
 Bildquelle: The Yorck Project, Berlin 2007, Teil 2, Nr. 7688.



Abb. III.4.18.
St. Marien-Kirche in Hattstedt, Kanzel, 1641,
Relief in F5: Golgatha.



Abb. III.4.19.
 Zacharias Dolendo (1561-1604): Golgatha,
 Blatt 10 von 12 Kupferstichen zur Passion Christi, 1596 – 1598,
 nach einem Gemälde von Karel van Mander.



Abb. III.4.21
 Lucas Cranach d.Ä.
 Altes und Neues Testament,
 um 1529,
 Holzschnitt, 23,5x32,8 cm,
 Staatl. Kunstsammlung,
 Weimar,
 Bildquelle: The Yorck Project,
 Berlin 2007, Teil 2. Nr. 4958.



Abb. III.4.22.
St. Marien-Kirche, Hattstedt,
Kanzel, 1641, Eckfigur Caritas.



Abb. III.4.23
 St. Marien-Kirche, Hattstedt,
 Kanzel, 1641, Aufstellungssituation der Eckfiguren und leerer Platz von
 Johannes Baptista.



Abb. III.4.24.
St. Marien-Kirche,
Hattstedt, Kanzel, 1641,
Evangelist Lukas auf
einer vorderen Ecke des
Schalldeckels



Abb. III.4.25.
St. Marien-Kirche,
Hattstedt,
Kanzel, 1641,
Evangelist Matthäus (?)
links neben Lukas.

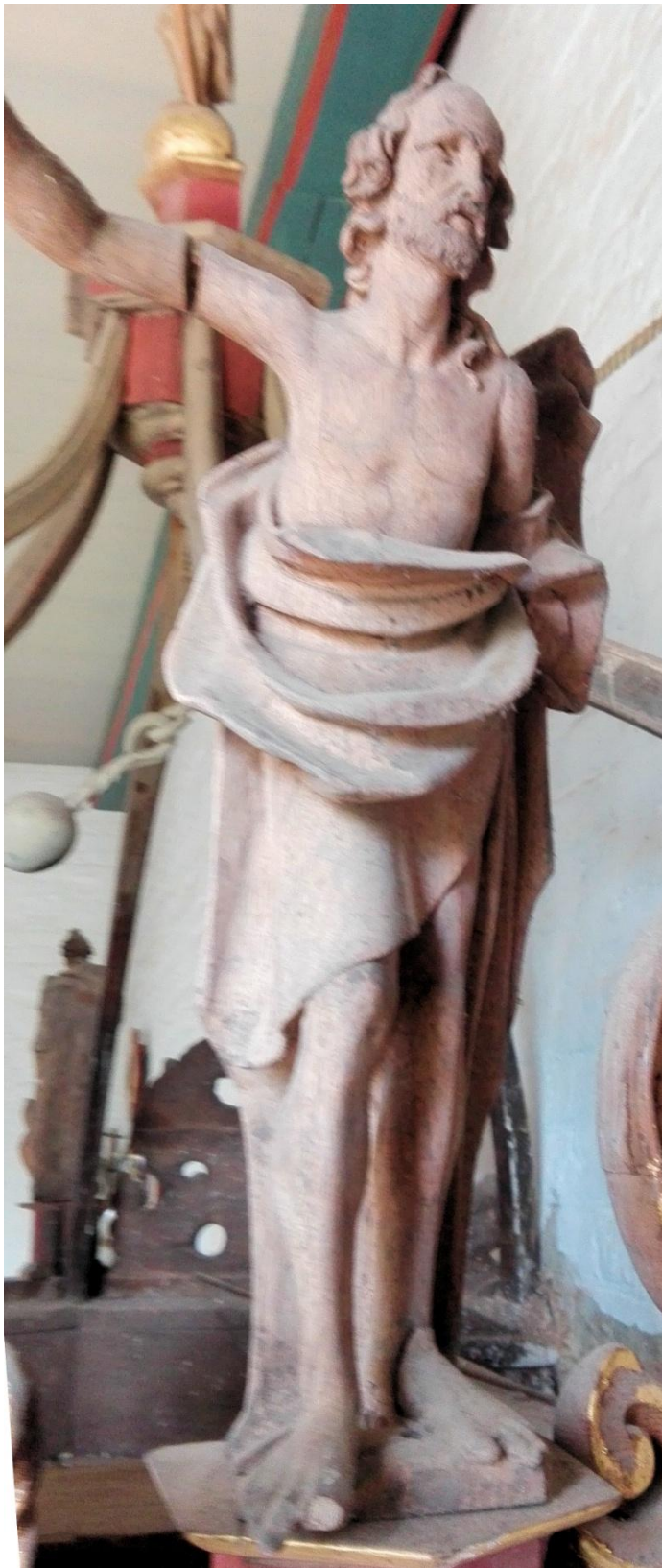


Abb. III.4.26.
St. Marien-Kirche, Hattstedt, Kanzel, 1641, segnender
Christus, auf der rechten Ecke des Schalldeckels, nahe
der Kirchensüdwand kaum einsehbar.



Abb. III.4.27.

St. Marien-Kirche,
Hattstedt,
Kanzel, 1641,
Bekrönung seit 1959.



Abb. III.4.28.

St. Marien-Kirche,
Hattstedt,
Kanzel, 1641,
Bekrönungsfigur
vor 1959.



Abb. III.4.29.
 St. Marien-Kirche, Hattstedt, Kanzel, 1641, Zustand 1935.
 Aufnahme (Ausschnitt): Landesamt f. Denkmalpflege, Kiel,
 LDSH PK III 2142.



Abb. III.4.30.a.
Kanzel in Hattstedt, Frieselement unterhalb des Kreuztragungs-Reliefs



Abb. III.4.30.b.
Kanzel in Hattstedt, Frieselement unterhalb des Kaiphas-Reliefs,
Engelköpfe sind Bestandteile von Konsolen



Abb. III.4.31.
Kanzel in Hattstedt,
Neidköpfe stützen die vorkragenden Gesimsecken des
Schalldeckels

III.5. Das Retabel der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithmarschen (1642)



Abb. III.5.1.
St. Anna-Kirche,
St. Annen, Dithmarschen, Foto 2007

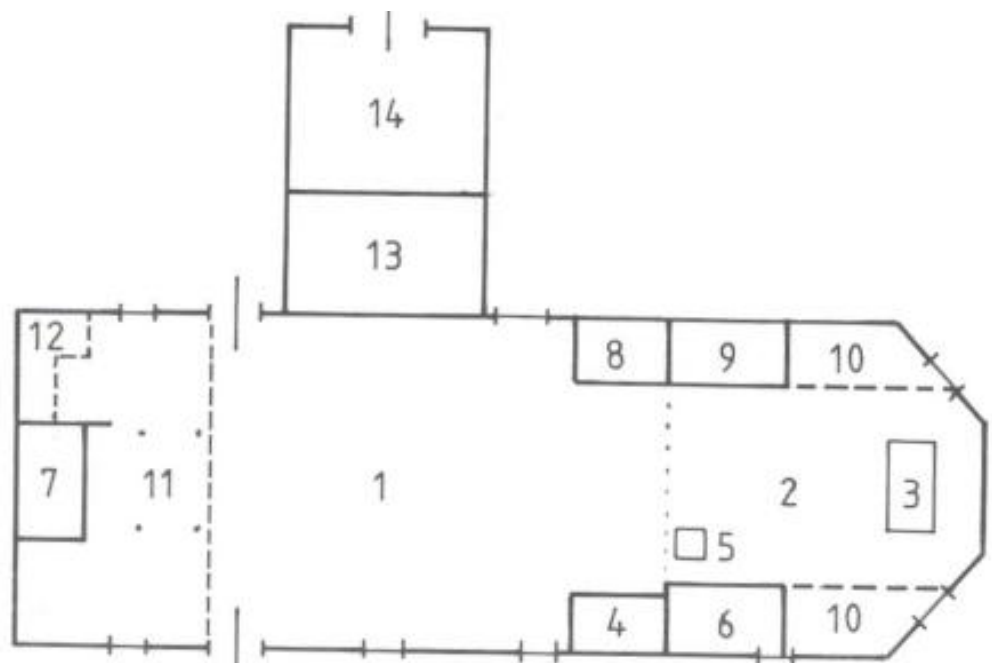


Abb. III.5.2.
St. Anna-Kirche, Grundriss (aus Hadenfeldt 1991, S. 142),
1 Kirchenschiff, 2 Chor, 3 Altar, 4 Kanzel, 5 Taufe, 6 Sakristei, 7, 8, 9 geschlossene Kirchenstühle,
10 offenes Chorgestühl, 11 Orgelempore, 12 Treppe zur Empore, 13 Heizungsraum, 14 Leichenhalle



Abb. III.5.3.
Retabel der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm.



Abb. III.5.4.
Retabel in der St. Nikolai-Kirche
in Kotzenbüll / Eiderstedt,
1506, Rankenwerk 1752.
(Beseler 1969, S. 223)
Foto: Agnete, 2015, CC-BY-SA 4.0



Abb. III.5.5.
Im Retabel der St. Anna-Kirche ist jenes ädikulare Aufbauschema, das in der Renaissance für die Konstruktion von Retabeln, Epitaphien u. a. so im Schwang war, nur noch versteckt vorhanden.



Abb. III.5.6a.
St. Anna-Kirche, Retabel,
Abendmahls-Relief in der Predella.



Abb. III.5.6b.
Stich: Johan Sadeler I, undatiert, Platte: 262x395,
nach verlorenem Gemälde von Pieter Candid,
Abbildung aus Bartsch, 70, Part 1, S. 220.



Abb. III.5.7.
 St. Anna-Kirche, Golgatha, zentrale Szene des Retabels mit den rundplastischen Figuren von Maria, St. Anna und Johannes im Vordergrund, im Mittelgrund die drei Kreuze mit den Hingerichteten und der Menschenmenge im Hintergrund als Relief dargestellt.

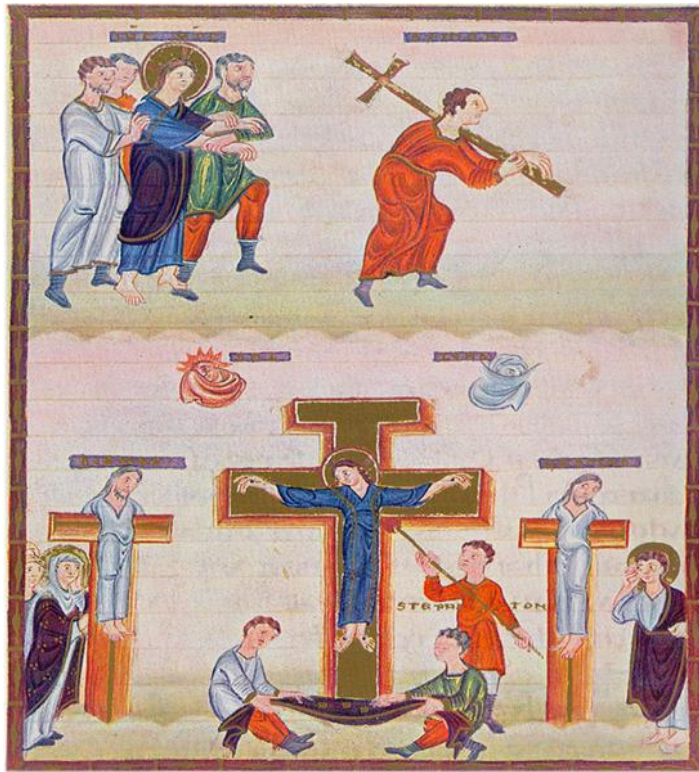


Abb. III.5.8.
 Miniatur aus „Codex Egberti“, nach 980, für Trierer Erzbischof
 Egbert (977-993). Heute: Stadtarchiv Trier.
 Abbildung aus www.bistum-trier.de/cgi/editoroffice

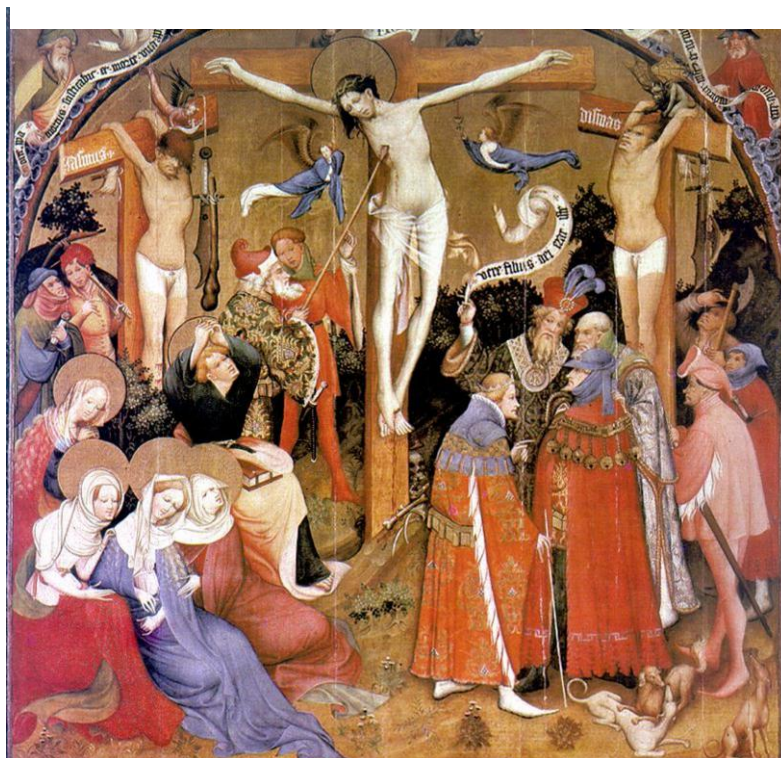


Abb. III.5.9.
 Conrad von Soest, Passionsaltar , 1403, Tempera auf Holz,
 (hier nur Mitteltafel) Standort: evang. Stadtkirche Bad
 Wildungen.
 Abbildung aus The Yorck Project, 2007, S. 19.372.



Abb. III.5.10.
Hans Memling:
Passionsaltar, 1491, Öl
auf Holz, Mitteltafel:
221,5x167 cm.
Standort: St. Annen-
Museum, Lübeck.
Abbildung aus The
Yorck Project, 2007, S.
14.208.

Abb. III.5.11a.
Johann Sadeler I.,
Kreuzigung,
1580, nach einem
Gemälde von Maerten
de Vos. (The Illustrated
Bartsch 70/1, S. 260f)



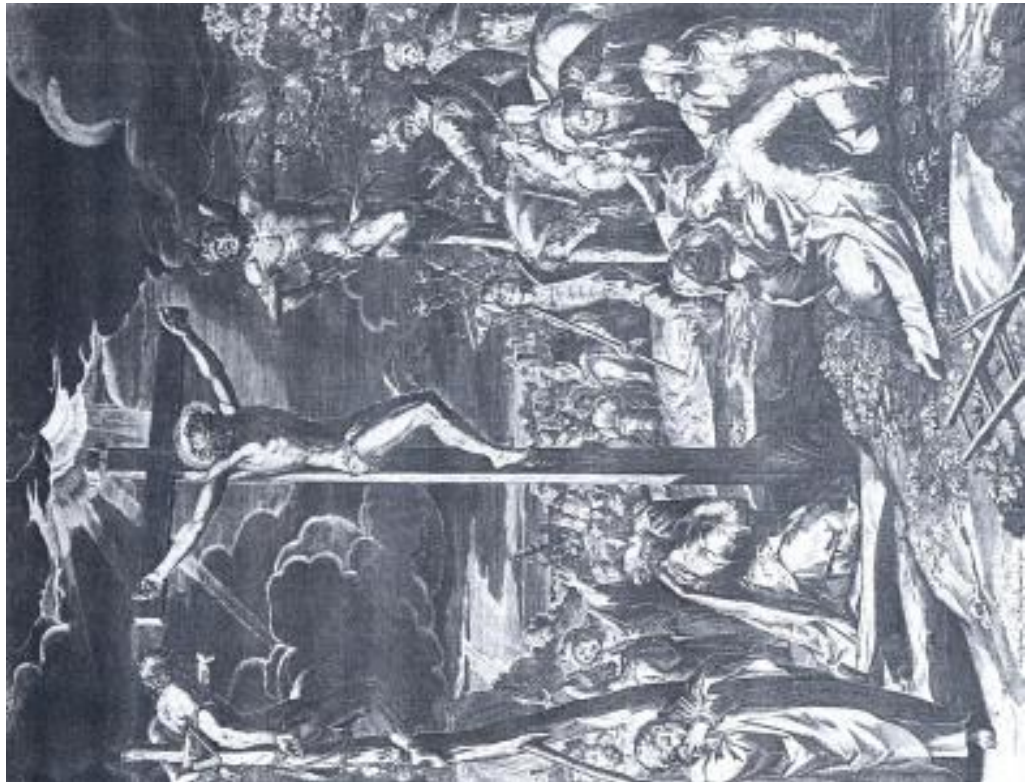


Abb. III.5.11b.
 Ägidius Sadeler II.,
 Kreuzigung, 1590,
 nach einem
 verlorenen Gemälde
 von Christoph
 Schwarz.
 Abbildung aus The
 illustr. Bartsch 72, 1,
 1997. S. 86

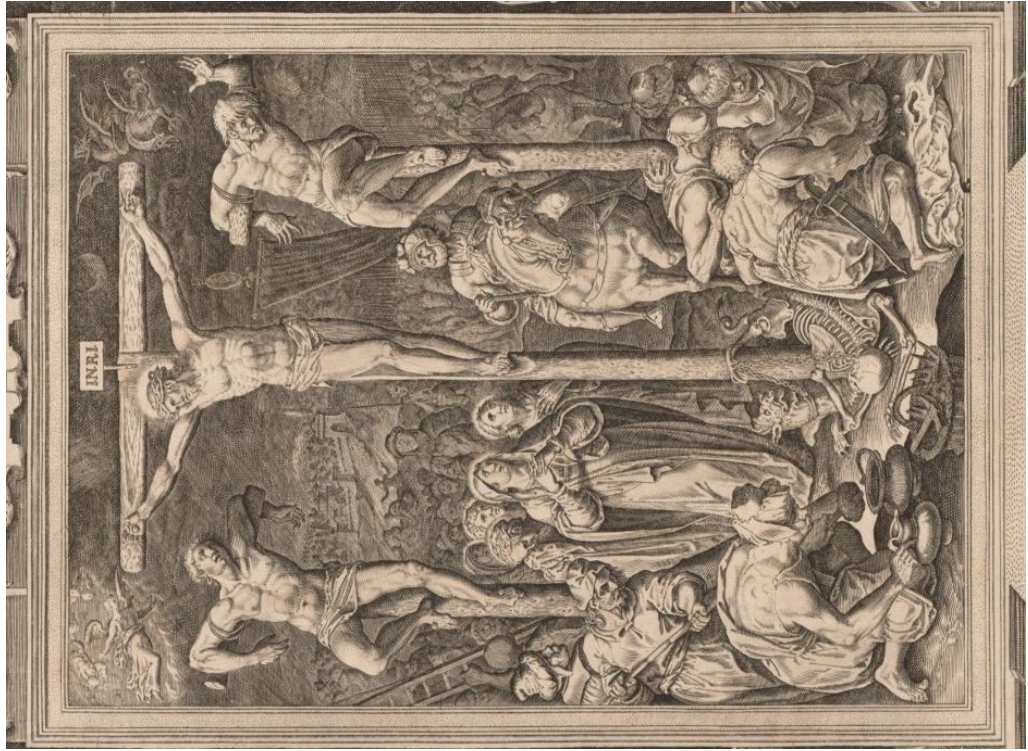


Abb. III.5.12.
 Philips Galle (1537-1612),
 Christus am Kreuz
 zwischen zwei Dieben,
 (Ausschnitt), undatiert.
 Nach Jan van der Straet
 (Stradanus).
 Abbildung unter
[www.metmuseum.org
 /en/collections/search](http://www.metmuseum.org/en/collections/search)



Abb. III.5.13.

Philips Galle: Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena und dem Jünger Johannes, 1572, Maße: 254x182 mm.

Nach Maerten van Heemskerck.

Abbildung aus: The Illustrated Bartsch, 56, New York 1987, S. 136.

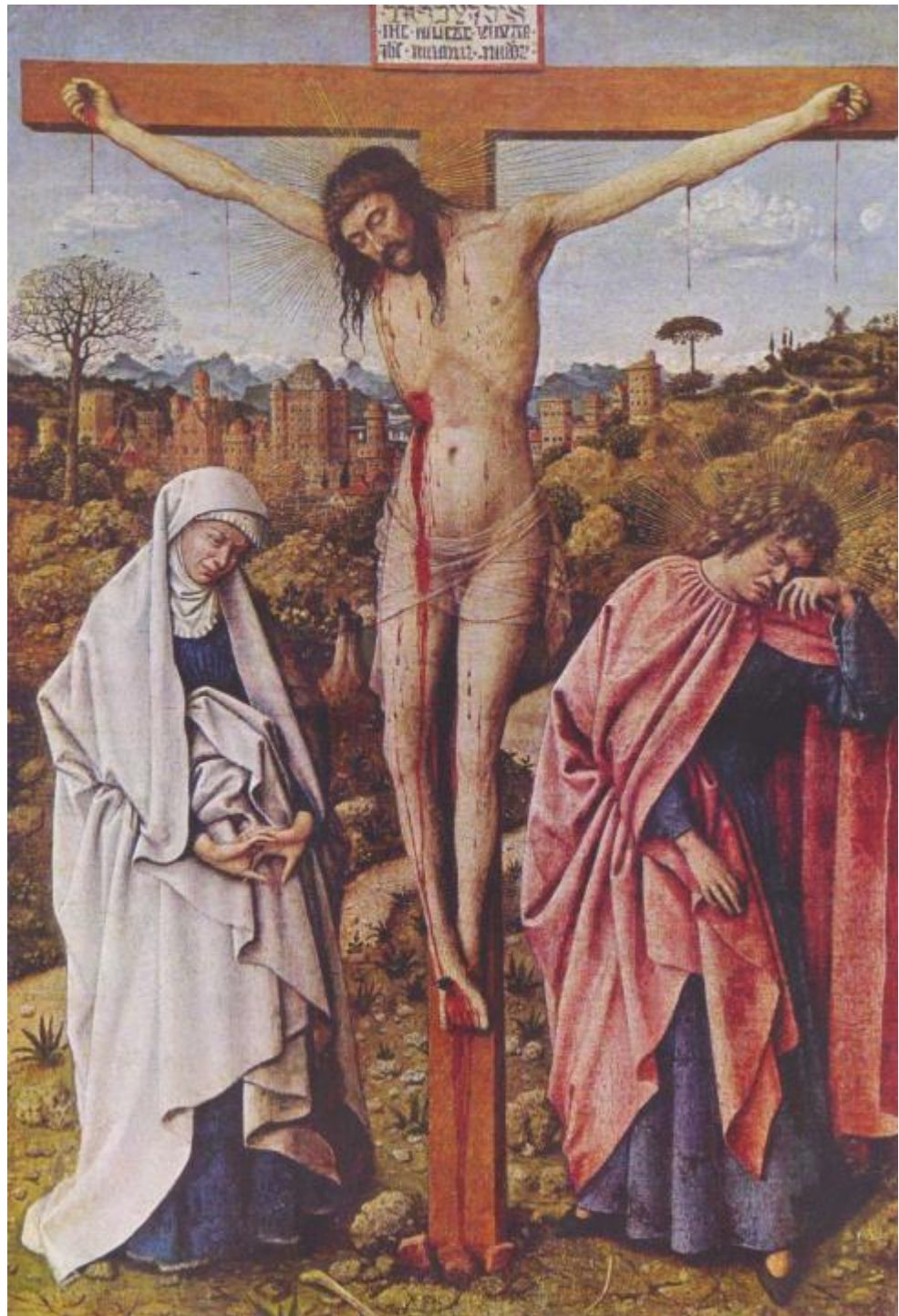


Abb. III.5.14.

Jan (oder dessen Bruder Hubert?) van Eyck: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, um 1430, Leinwand von Holz übertragen, 43x26 cm, Gemäldegalerie Berlin.

Abbildung aus The Yorck Project, 2007, Teil 1, S. 5914



Abb. III.5.15.
 St. Anna-Kirche in St. Annen, Retabel, Hintergrundrelief der zentralen
 Golgathaszene.
 Foto: B. Rendtorff, 1955.

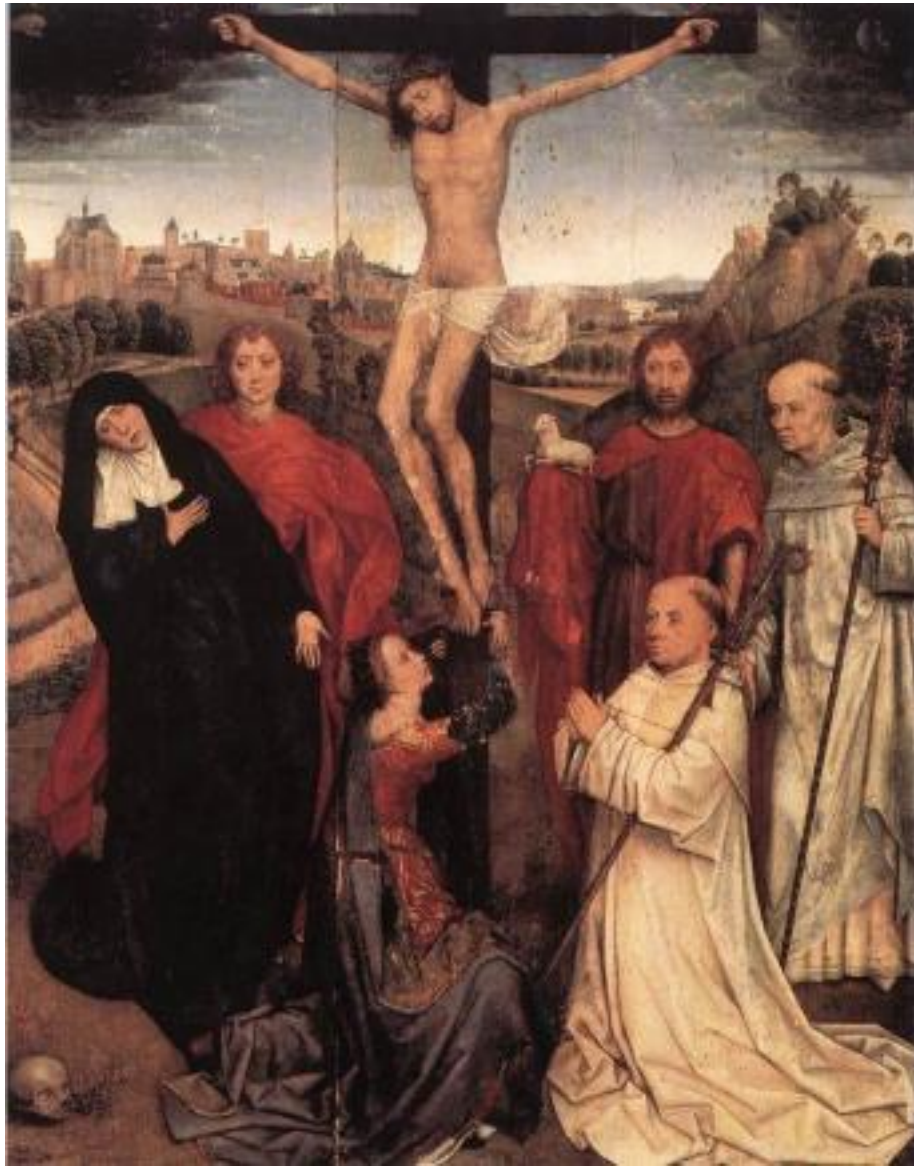


Abb. III.5.16.

Hans Memling (ca. 1440-1494), Triptychon Jan Crabbe, mittlere Tafel, 1467-1470, Öl auf Eichenholz, 78 x 63 cm, Rechts neben dem Kreuz kniet der Zisterzienserabt Jan Crabbe; er wird begleitet von Johannes Baptista und dem Hl. Bernard. Links stehen die Mutter des Abtes und sein Bruder. Kniend unter dem Kreuz Maria Magdalena. Standort der mittleren Tafel: Museo Civico, Vicenza. Abbildung gemeinfrei, aus Web Gallery of Art.

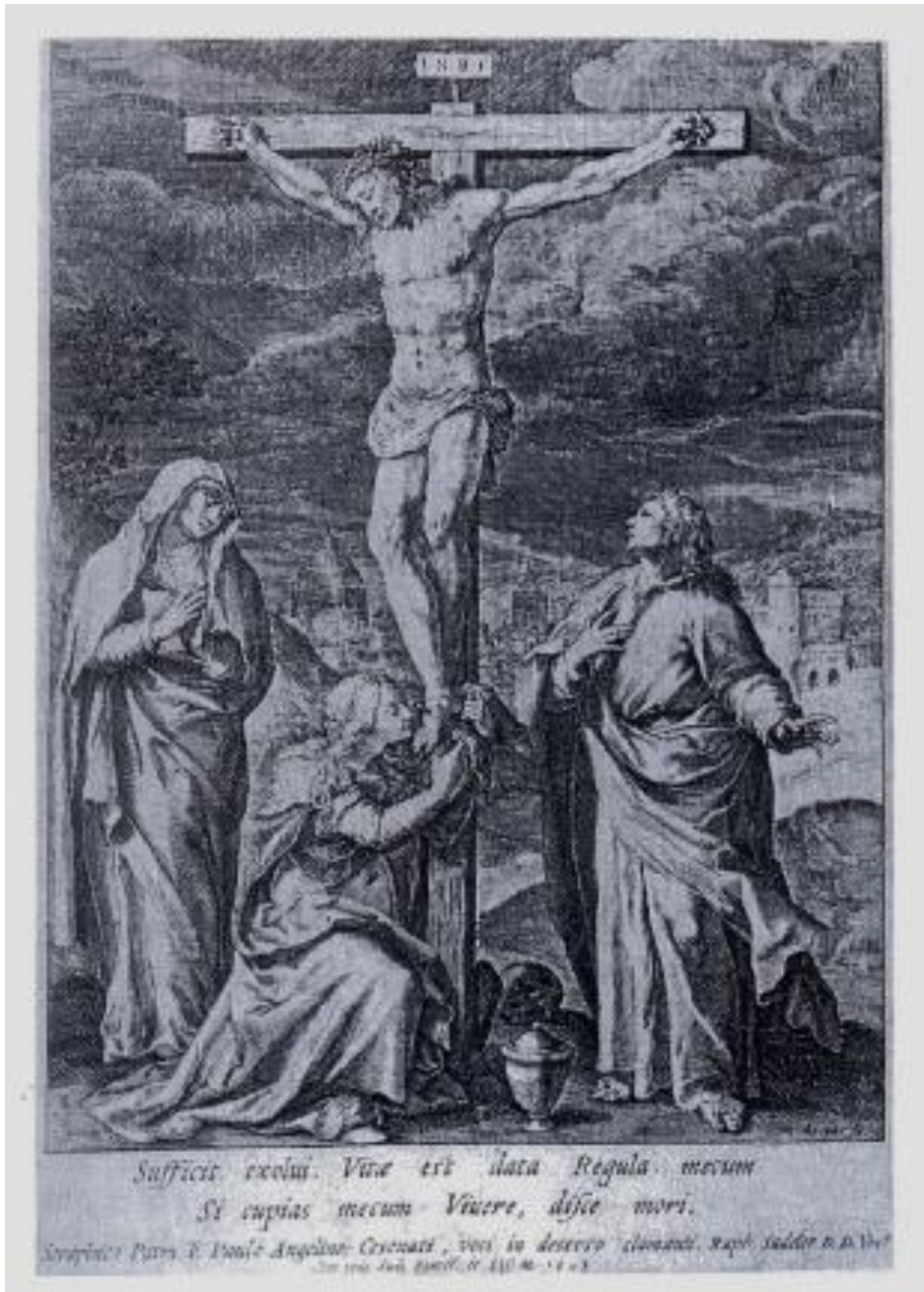


Abb. III.5.17.
 Raphael Sadeler I. (ca.1560-1628): Christus am Kreuz mit Maria,
 Johannes und Maria Magdalena,
 Kupferstich, Platte 152 x 100 mm, datiert: 1603
 nach einer verlorenen Zeichnung von Maarten de Vos.
 Abbildung aus The Illustrated Bartsch 71 Part 1 (supplement),
 2006, S. 39.



Abb. III.5.18.
St. Anna-Kirche, St. Annen / Dithm., Sitzfigur der Hl. Anna auf dem
Gesims unterhalb der Golgathaszene.

Abb. III.5.19.

St. Anna-Kirche,

St. Annen,

Skulptur der Maria Magda-

lena aus dem Retabel;

sie ist heute zuoberst am

Epitaph Rode in St. Annen

platziert.



Abb. III.5.19a.

Ausschnitt aus

Abb. III.5.15.

Maria Magdalena

im Hintergrundrelief

des St. Annener Re-

tabels.





Abb. III.5.20.
St. Anna-Kirche,
St. Annen,
Retabel,
Prophet Mose.



Abb. III.5.21.
St. Anna-Kirche,
St. Annen,
Retabel,
Johannes d. Täufer.

Abb. III.5.22.
St. Anna-Kirche
in St. Annen,
Retabel,
Evangelist Lukas



Abb. III.5.23.
St. Anna-Kirche,
in St. Annen,
Retabel,
Evangelist Matthäus



Abb. III.5.24.
St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm.
Figurengruppe und Bekrönung des Retabels



Abb. III.5.25.
St. Anna-Kirche
in St. Annen / Dithm.
Caritas im Retabelaufsatz.



Abb. III.5.26.
St. Anna-Kirche
in St. Annen / Dithm.
geflügelter Engelkopf
als Teil des Ornaments

III.6. Das Epitaph Rode in der St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithmarschen (1644)



Abb. III.6.1.
St. Anna-Kirche in St. Annen / Dithm.
Epitaph für Hans Rode.
Foto: Rainer Veyhl, 2008.



Abb. III.6.2.
St. Anna-Kirche, Epitaph Rode, Detail des zentralen Gemäldes mit der Schlange im Baum der Erkenntnis.



Abb. III.6.3.
St. Anna-Kirche, Epitaph Rode, Detail des zentralen Gemäldes mit der Vision des Propheten Hesekiel.



Abbildungen III.6.4. und III.6.5.
St. Anna-Kirche, Epitaph Rode,
Adam und Eva



Abb. III.6.6.
St. Anna-Kirche, Epitaph Rode,
oberer Abschluss.

III.7. Epitaph Peter Jugert im St. Petri-Dom zu Schleswig (1645)



Abb. III.7.1.
Schleswig, St. Petri-Dom, Epitaph für Peter Jugert, 1645, Zustand 2012.



Abb. III.7.2.
Schleswig, St. Petri-Dom, Epitaph Jugert, Porträt der Familie.



Abb. III.7.3.
St. Petri-Dom,
Schleswig,
Epitaph Jugert,
Evangelist Matthäus
mit Engel als Attribut.



Abb. III.7.4.
St. Petri-Dom,
Schleswig,
Epitaph Jugert,
Evangelist Markus
mit Löwen als Attribut.



Abb. III.7.5.
Schleswig, St. Petri-Dom, Epitaph Jugert, Evangelist Lukas.
Foto: Landesamt für Denkmalpflege S-H. 6x6 2694 Aufn.
1963



Abb. III.7.6.
Schleswig, St. Petri-Dom, Epitaph Jugert,
zwei Engel mit Arma Christi flankieren den
Platz der Bekrönungsfigur.



Abb. III.7.7. und
Abb. III.7.7.a. (oben)

St. Petri-Dom, Schleswig,
Epitaph Jugert, zwei Putti im
Unterhang.
Der linke hält ein Kreuz in der
rechten Hand, in der
vorliegenden Aufnahme kaum
erkennbar, der zweite hat mit
seiner Linken einen Stab
gefasst.



Abb. III.7.8.
Schleswig, St. Petri-Dom,
Epitaph Jugert, Teil des
Unterhangs



Abb.III.7.9.
 St. Petri-Dom, Schleswig, Epitaph Jugert , Zustand 1964.
 Aufn.: Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, I 9853, 1964.



Abb. III.7.10.
St. Petri-Dom, Schleswig, Epitaph Jugert,
Evangelist Lukas bei Wappen der Familie Jugert.



Abb. III.7.11.
St. Petri-Dom, Schleswig, Epitaph Jugert,
Evangelist Johannes bei Wappen der Familie Puls.

III.8. Epitaph für David Gloxin St. Nikolai-Kirche zu Burg a. Fehmarn (1647/48)



Abb. III.8.1.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Ansicht von SO.
Aufnahme: Peter Jirjahlke, 2014.

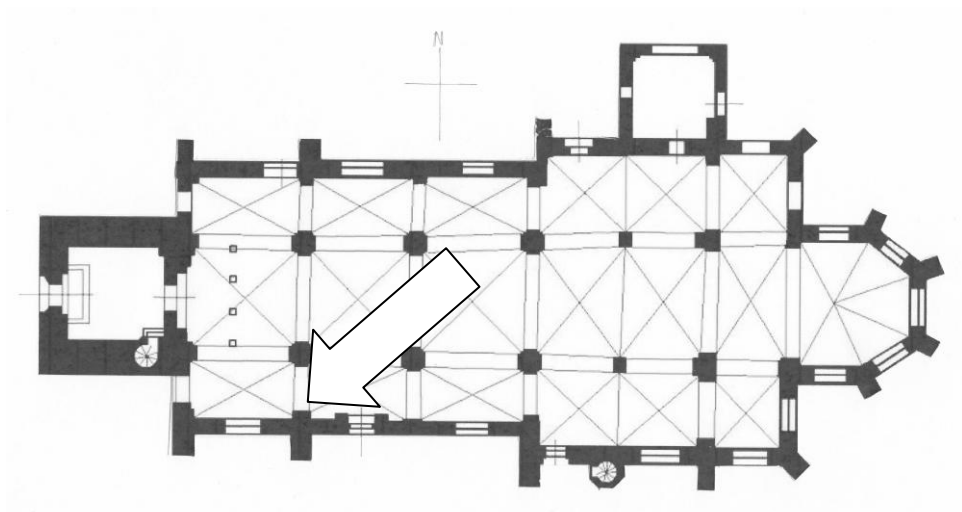


Abb. III.8.2.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche,
Grundriss aus J. Kulz / P. Jirjahlke: St. Nikolai-Kirche, Burg. Ein kleiner Führer.



Abb. III.8.3.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Epitaph für David Gloxin, 1647/1648
Zustand 2015.



Abb. III.8.4.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Epitaph D. Gloxin,
zentrales Porträt des Geehrten.
Foto: P. Jirjahlke, 2014.



Abb. III.8.4a.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Epitaph D. Gloxin,
Wappen der Familie des Geehrten und Engelskopf oberhalb
des Porträts.



Abb. III.8.5. und III.8.6.
Burg auf Fehmarn,
St. Nikolai-Kirche,
Epitaph D. Gloxin,
Evangelisten Markus
und Johannes.



Abb. III.8.7.
 Burg auf Fehmarn,
 St. Nikolai-Kirche,
 Epitaph D. Gloxin,
 Aufsatz mit Mose und
 Johannes d. Täufer,
 den himmlischen Heerscharen
 und der Bekrönungsfigur.



Abb. III.8.8.
 Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Epitaph D. Gloxin, Bekrönung.
 Foto: P. Jirjahlke, 2014.

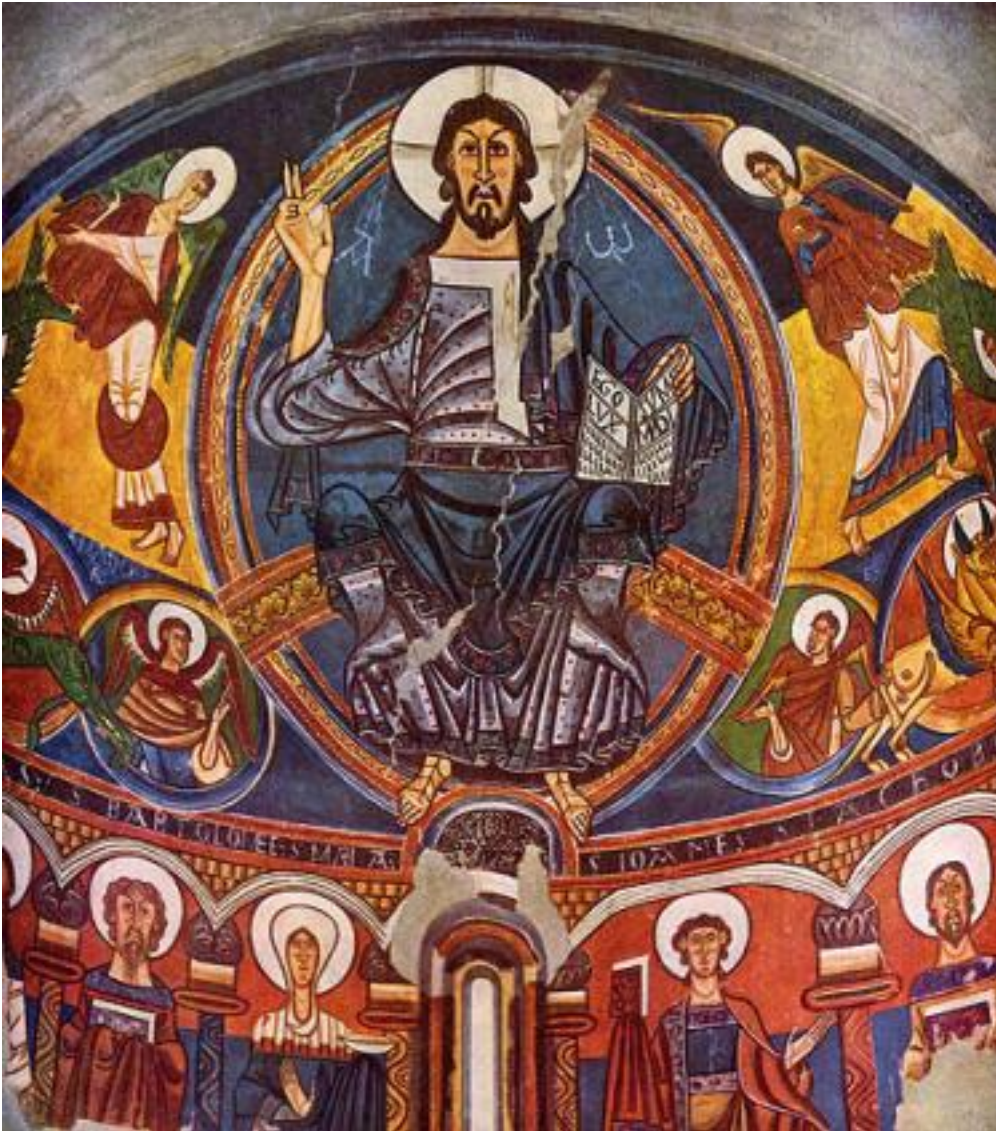


Abb. III.8.9.
Meister von San Clemente aus Tahull, 12. Jahrhundert,
datiert auf etwa 1123, das Jahr der Kirchenweihe
Majestas Domini, Fresko aus der Apsis des Mittelschiffs von San Clemente in
Tahull, Katalonien,
heute Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Abbildung aus *The Yorck Project*, 2007, Tafel 13.480.

Christus Pantokrator thront mit vierteiligem Nimbus auf dem Himmelsbogen. Die rechte Hand hält er segnend erhoben, seine Linke stützt die aufgeschlagene Bibel auf seinem Knie. Darin ist hervorgehoben Johannes 8, 12: EGO SUM LUX MUNDI. Die Füße stützt er auf der goldenen Weltkugel ab (Jes. 66, 1). Die gesamte Figur ist von einer regenbogenfarbenen Mandorla umspannt. Darum herum werden die geflügelten Symbole der vier Evangelisten von Engeln geführt (Hes. 1).

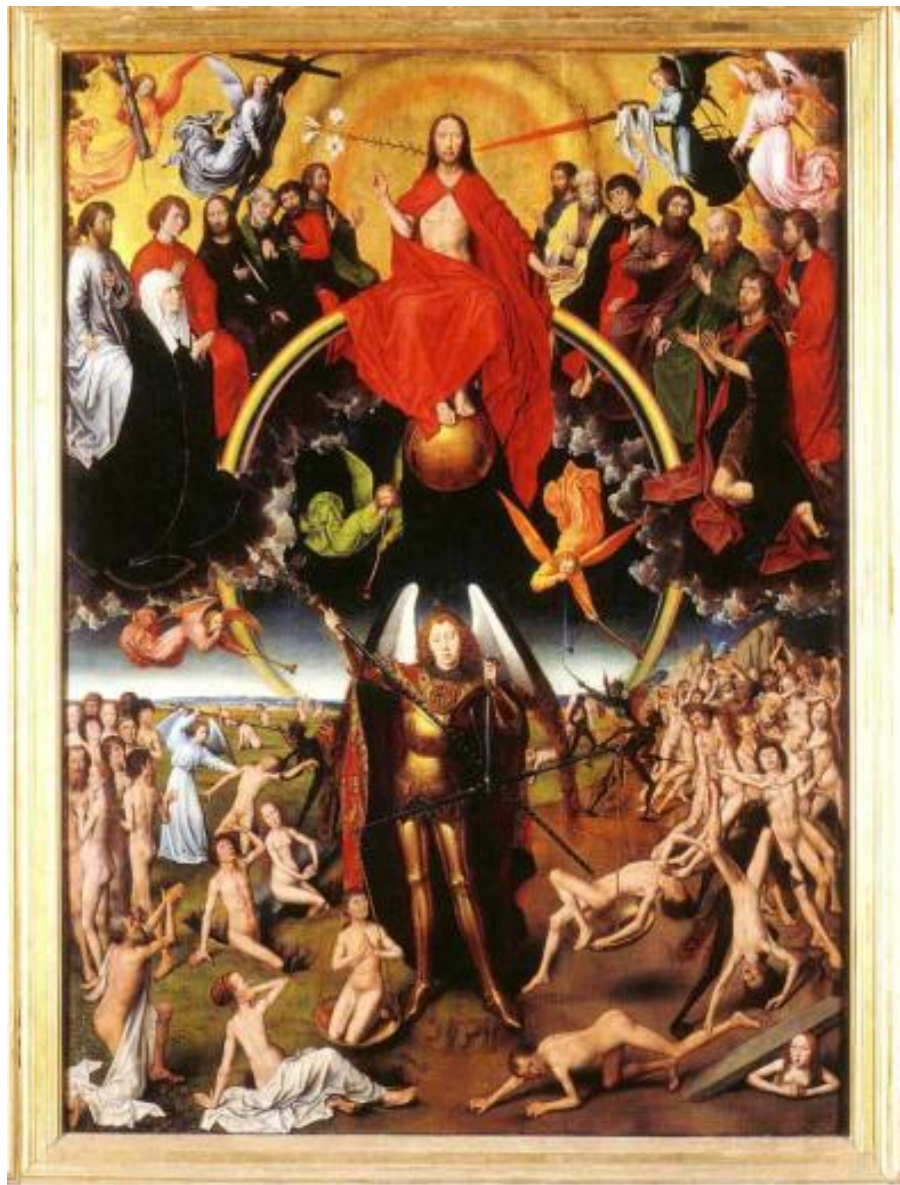


Abb. III.8.10.

Hans Memling: Triptychon des Weltgerichts, 1467-71, Mitteltafel, Öl auf Holz, Mitteltafel 242x180 cm, Seitenflügel je 242x90 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk. Kopie: Gemäldegalerie Berlin. Abbildung aus *The Yorck Project*, 2007, Tafel 14220.

Christus thront, in einen weiten, roten Mantel gehüllt, auf dem Regenbogen, seine Füße ruhen auf der goldenen Weltkugel. Seitlich des Kopfes nach links (d.h. zur rechten Seite Christi) ragt eine Lilie als Symbol der Gnade und zur anderen Seite das Schwert des strafenden Richters. Christi rechte Hand ist segnend erhoben, die linke abwehrend, verdammend nach unten gestreckt. Links und rechts davon knien Maria und Johannes Baptista, die Hände fürbittend ausgestreckt. Die Szene wird nach hinten vom Rund der zwölf Apostel abgeschirmt.

Wenn die Toten aus ihren Gräbern auferstanden sind, kommen sie vor den unterhalb des Christus stehenden Erzengel Michael, den Seelenwäger, in goldenem Harnisch. In der linken Hand hält er die Waage, mit der rechten sticht er seinen Kreuzstab ins Fleisch einer bösen Seele, um sie den Teufeln zu überantworten.



Abb. III.8.11.
Hans Baldung Grien, Jüngstes Gericht, etwa 1506,
Holzschnitt, 25,8 x 17,4 cm,
Abbildung aus Bartsch VII. 142. 124,
auch www.britishmuseum.org/research/collection
The British Museum Nr. E,2.290



Abb. III.8.12. und III.8.12a.
Burg auf Fehmarn, St. Nikolai-Kirche, Epitaph D. Gloxin,
zwei Putti aus dem Unterhang.
Fotos (Ausschnitte): P. Jirjahlke, 2014.



Abb. III.8.13.
Burg auf Fehmarn,
St. Nikolai-Kirche, Epitaph
D. Gloxin,
Unterhang.
Foto: P. Jirjahlke 2014.

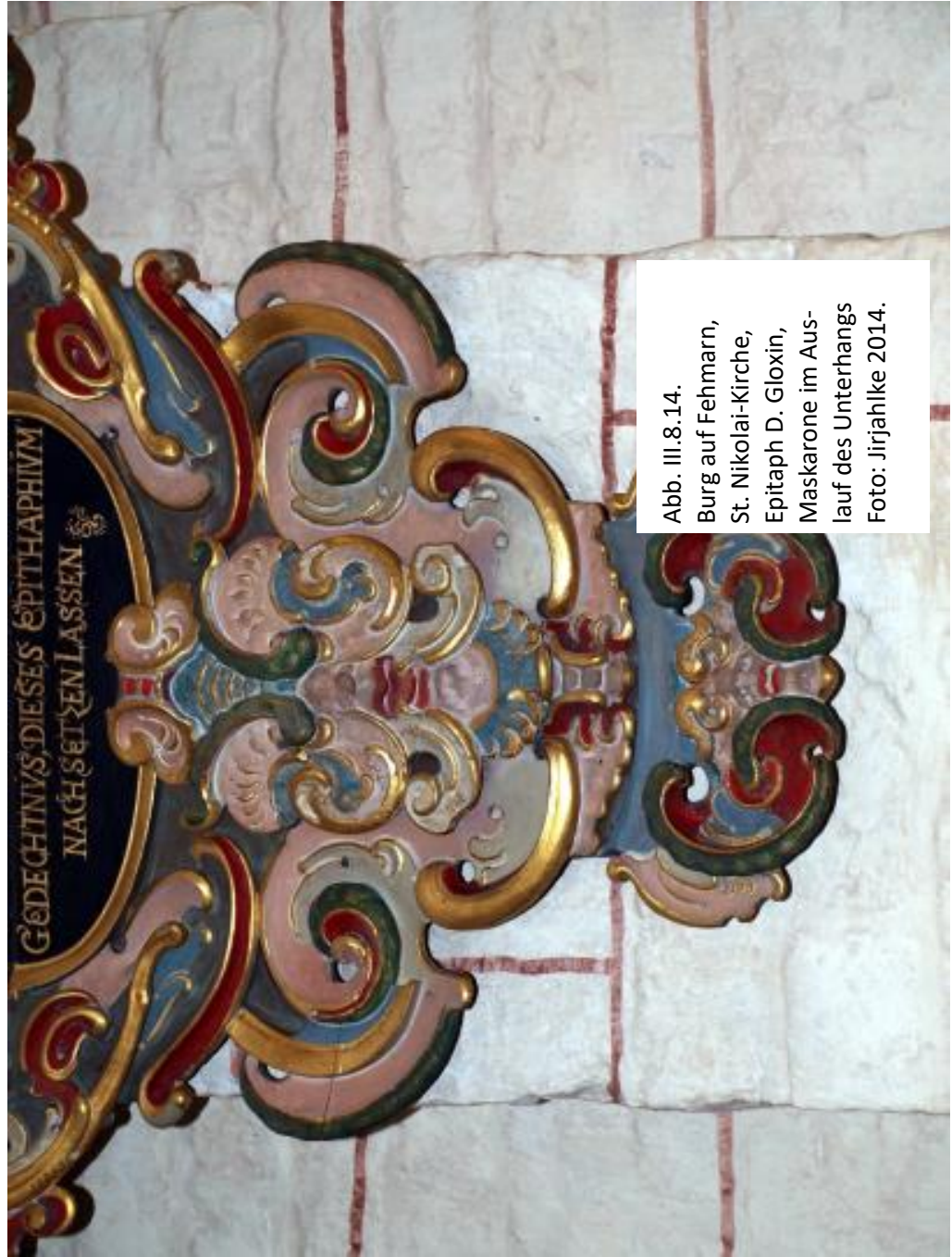


Abb. III.8.14.
Burg auf Fehmarn,
St. Nikolai-Kirche,
Epitaph D. Gloxin,
Maskerone im Aus-
lauf des Unterhangs
Foto: Jirjahlke 2014.

Abb. III.8.14.
Zwei Maskerone im
Unterhang.



Abb. III.8.15.

Friedrich Unteutsch (um 1600, Berlin – 1670, Frankfurt a.M.)

Stadtschreiner in Frankfurt / Main

Blatt 3 aus „Neues Zieratenbuch den Schreibern ... dienstlich“

um 1650, 50 Blatt, gebunden,

Inventor und Herausgeber: Friedrich Unteutsch

Stich: Abraham Aubry, Plattengröße 17,0 x 13,0 cm

Verleger: Paul Fürst

Abbildung : Nr.948, Berlinder/Eggert, Ornament Vorlagenbl. Bd 1, München 1981.



Abb. III.8.16.

Blatt 4 aus

COMPERTAMENT BUCHLIN
GODTFRIDT MULLER EXcudit Brunsw: 1621
ALTERA PARS

bestehend aus Titel und 34 Blatt, Plattengröße: 15,0x19,0 cm

Bildquelle: Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Gefunden unter www.ornamentalprints.eu am 22.07.2010.

Gedenktafel für Garlev Lüders (1648)



Abb. III.9.1.
Gedenktafel für Garlev Lüders, abgelegt, Zustand 2009.



Abb. III.9.2.
Gedenktafel für
Garlev Lüders,
unterer Bereich
mit Totenkopf.



Abb. III.9.3.
Gedenktafel für Garlev Lüders, Puttobüste am linken Rand



Abb.III.9.4.
Gedenktafel für
Garlev Lüders,
oberer Putto.

**III.10. Verlorenes Epitaph für Marcus Lüders (1652), bis 1807 in der St. Marien-
Kirche in Husum**

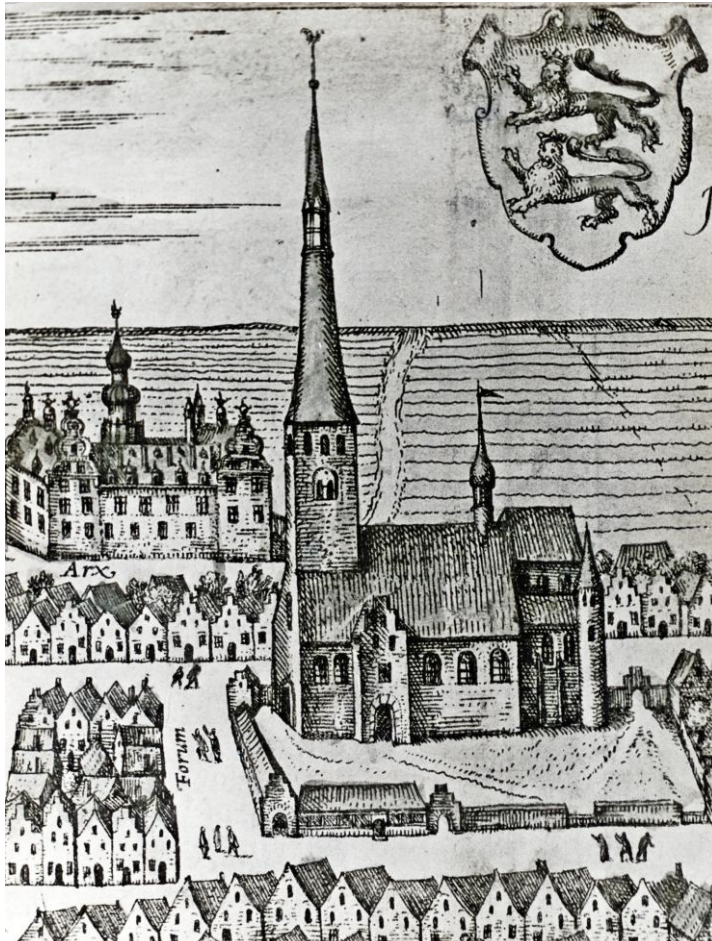


Abb. III.10.1.

Ausschnitt aus der ältesten Stadtansicht Husums aus dem Städtebuch des Kölner Kanonikus Georg Braun und des Kupferstechers Franz Hogenberg aus dem Jahr 1585. – Abbildung aus Appuhn 1953

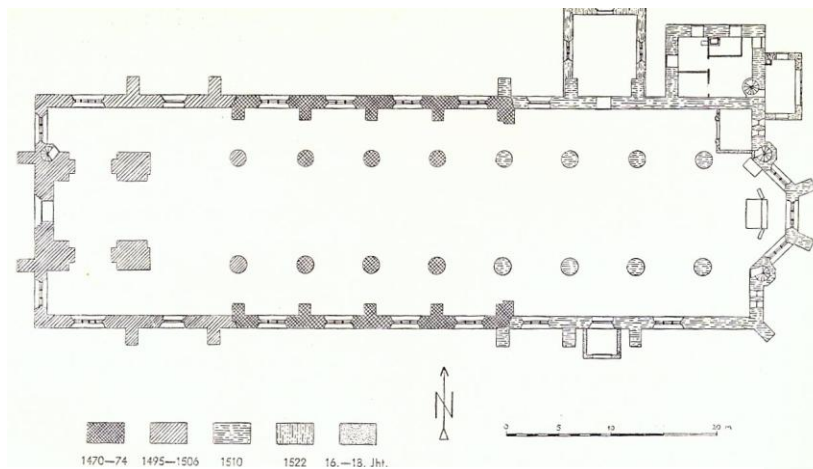


Abb. III.10.2.

ehem. St. Marienkirche, Husum, rekonstruierter Grundriss,
aus: Appuhn 1953.



Abb. III.10.3.
St. Marien-Kirche Flensburg, Epitaph für N. Hacke (1648), Hans Gudewerdt d. J.



Abb. III.10.4.
St. Marien-Kirche Flensburg, Epitaph für C. Beyer (1648), Claus Gabriel



Abb. III.10.5.

Heinrich Jansen: Christus dem Volke vorgestellt. 117 x 116 cm, Öl auf Holz, weder signiert noch datiert, wohl 1651 entstanden.

Abb. III.10.6.
Epitaph für Hans Jebesen,
1650 in der Marienkirche zu
Sonderburg gesetzt.
Rahmen wohl Claus Gabriel,
zentrales Gemälde und acht
Porträts : Heinrich Jansen.

Abbildung aus Ketelsen-
Volkhardt, 1989, S. 196

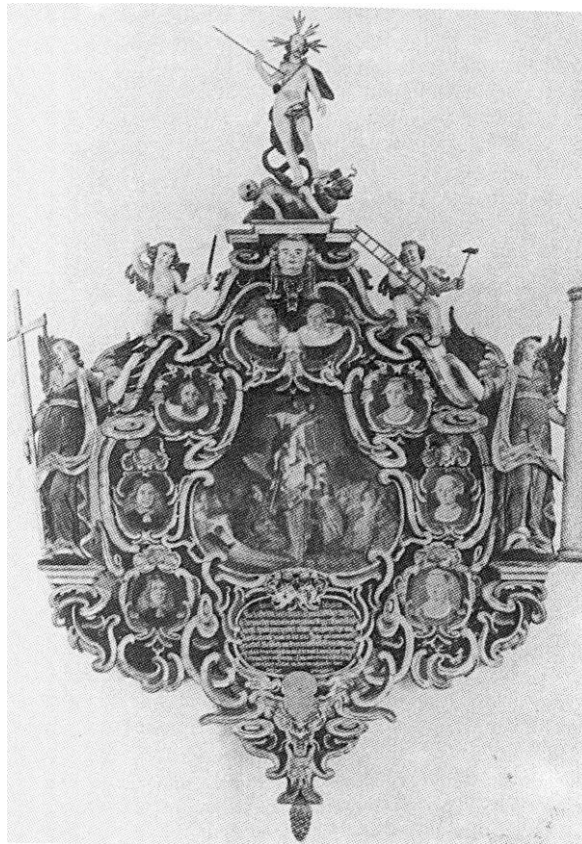


Abb. III.10.7.
Rembrandt: sog. Große Kreuz-
abnahme, 1633
Radierung von zwei Platten,
52,7 x 41 cm
Blidquelle: The Yorck Projekt,
Berlin 2007,
Grafik, Blatt 18.927

III.11. Das Epitaph Alexander Dresscher (1654) in der St. Anna-Kirche zu Tetenbüll



Abb.III.11.1.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll/Eiderstedt, Ansicht von NW.
Foto: Viola sonas, 2008, public domain CC-by-sa-3.0

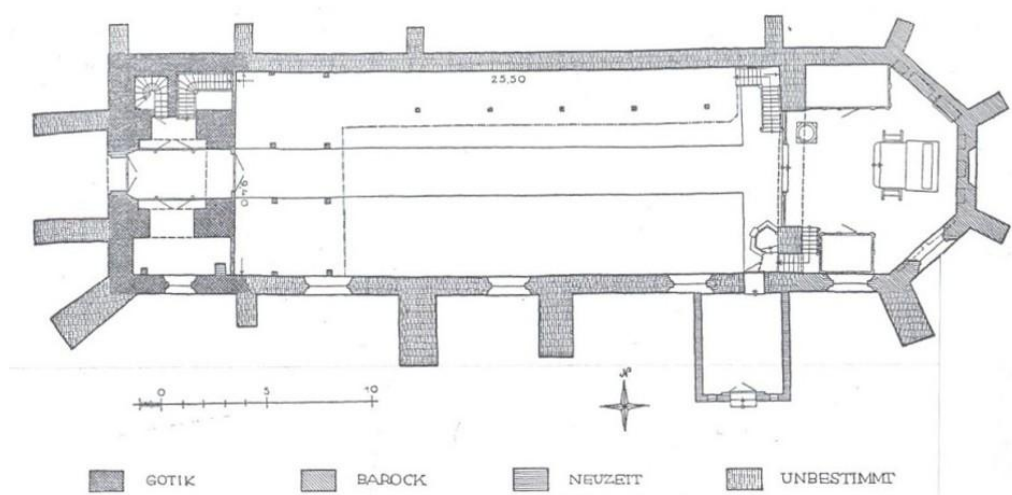


Abb. III.11.2.
Grundriss der St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Abbildung aus Oberdiek 1939, S. 177.



Abb. III.11.3.
Tetenbüll / Eiderstedt, St. Anna-Kirche, Epitaph Dresscher,
Zustand 2013

St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Epitaph Alexander Dresscher.

Abb. III.11.4a.
Wappen des
Alexander Dresscher,



Abb. III.11.4b.
Wappen der
Familie der Ehefrau.



Abb. III.11.5.
 St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
 Epitaph Dresscher,
 zentrales Tafelbild
 mit Christi Himmelfahrt





Abb. III.11.6.

Jakobs Traum (Gen. 28, 12-15) und Christi Himmelfahrt (Apg. 1, 9-11)

aus: Speculum humanae salvationis Westfalen oder Köln, um 1360.
ULB Darmstadt, Hs 2505, fol. 62v



Abb. III.11.7.

Albrecht Dürer: Christi Himmelfahrt, aus der Folge »Kleine Passion«,
Holzschnitt um 1510, 126 × 97 mm,
die 37 Holzschnitte sind 1511 veröffentlicht worden.

Abbildung aus The Yorck Project, Berlin 2007, Zeichnung und Grafik, Blatt 7.728.



St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Epitaph Dresscher,
zwei Medaillons:

Abb. III.11.8a.

Heerda, Ehefrau des Stifters,

Abb. III.11.8b.
Kinderbild (mit Nelke ?)
im untersten Medaillon.





Abb. III.11.9.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Epitaph Dresscher,
Putto vor dem Widmungstext
im Unterhang.



Abb. III.11.10.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Epitaph Dresscher,
Caritas als Bekrönung.



Abb. III.11.11.
Giotto di Bondone,
Karitas empfängt ein Herz aus
der Hand Gottes,
1306,
Fresko, 120 x 55 cm,
Arenakapelle in Padua,
Abbildung von Web Gallery of
Art, www.wga.hu (aufgesucht
am 04.05.2015).

Abb. III.11.12.
Raffael: Caritas und zwei Engel, 1507,
aus der Predella des Baglioni-Altars mit Darstellungen der theologischen Tugenden,
Öl auf Holz (monochrom), 16 x 44 cm,
Pinacoteca Vaticana, Rom.
Abbildung aus The Yorck Project, Berlin 2007, Teil 1 (Malerei), S. 16.625.



Abb. III.11.12.
Raffael: Caritas und zwei Engel, 1507,
aus der Predella des Baglioni-Altars mit Darstellungen der theologischen Tugenden,
Öl auf Holz (monochrom), 16 x 44 cm,
Pinacoteca Vaticana, Rom.
Abbildung aus The Yorck Project, Berlin 2007, Teil 1 (Malerei), S. 16.625.

III.12. Schnitzwerk zur Umrahmung des spätgotischen Retabelschreins in der St. Anna-Kirche in Tetenbüll (1654)



Abb. III.12.1.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll, spätgotischer Passionsschrein (1523) mit
seitlichem Ornament und Aufsatz (1654).



Abb. III.12.2.

St. Marien-Kirche in Hattstedt, spätgotischer Retabelschrein (um 1480) mit krönendem Laubwerkkamm.

Abbildung aus File: FlügelaltarCIMG1372.jpg. Aufnahmedatum: 07.03.2016, JKramer1998, (aufgesucht am 10.11.2016).



Abb. III.12.3.

St. Anna-Kirche in Tetenbüll, Retabelaufsatz, Kartusche mit verschiedenen Texten.



Abb. III.12.4.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll, Retabel-Umrahmung,
auf dem Regenbogen thronender Christus.



Abb. III.12.5.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll, Retabel-Umrahmung,
zwei Engel im Aufsatz,



Abb. III.12.6.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Retabel-Umrahmung,
Puttenkopf im Ornament
rechts am Rand der Predella,



Abb. III.12.7.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll, Retabel-Umrahmung,
linker Flügel des gotischen Schreins mit seitlichem Anschwung in
Ohrmuschelwerk.

Abb. III.12.8.
St. Anna-Kirche in Tetenbüll,
Retabel-Umrahmung,
lockeres Ornament
im Aufsatz



III.13. Vier Wiegen



Abb. III.13.1.
1655 von Gottorf nach Stockholm gelieferte Wiege, Zustand 2012,
Foto Göran Schmidt, Dopvagg, Livrustkammaren, Stockholm.
Bild-Nr. UP 2557 (CC BY-SA 3.0.). (24.09.2014)

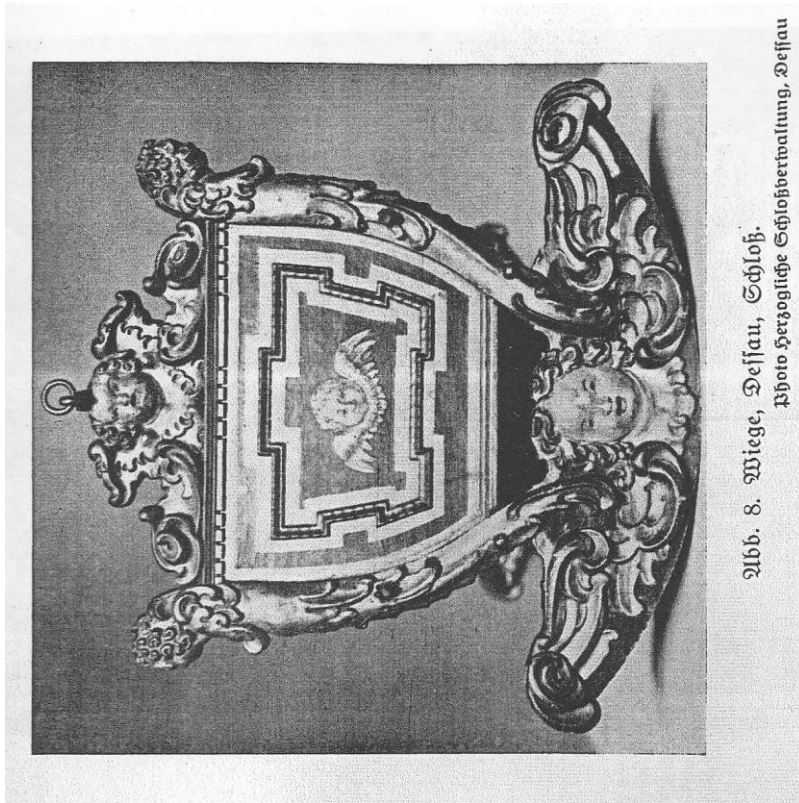


Abb. 8. Wiege, Dessau, Schloss.
Foto Herzogliche Schlossverwaltung, Dessau

Abb. III.13.2.
Detail der Wiege für das Fürstentum Anhalt-Zerbst, 1649.
Foto aus Stork 1937, S. 303.

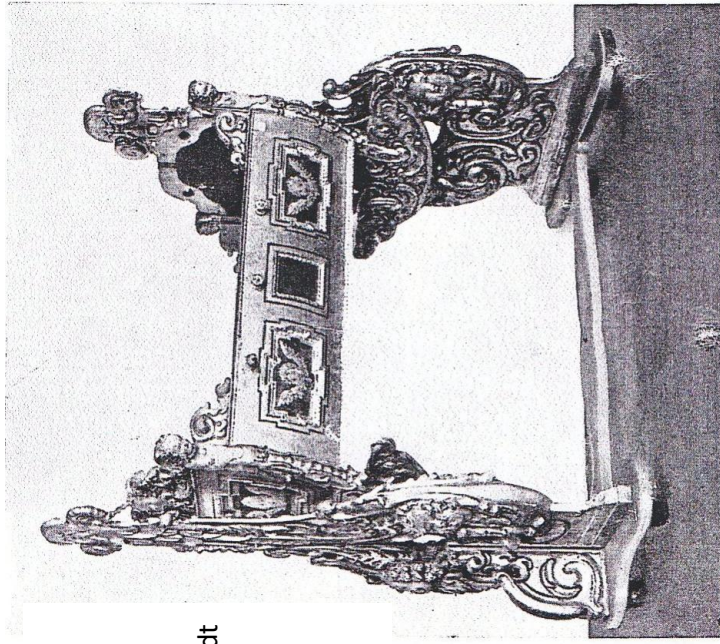


Abb. 5. Wiege, Darmstadt, Schlossmuseum.
Foto Krause & Pöhl

Abb. III.13.3.
Wiege, die 1652 von
Gottorf an die
landgräfl. Herrschaft
von Hessen-Darmstadt
geschickt worden ist.
Foto aus Stork 1937,
S. 298.

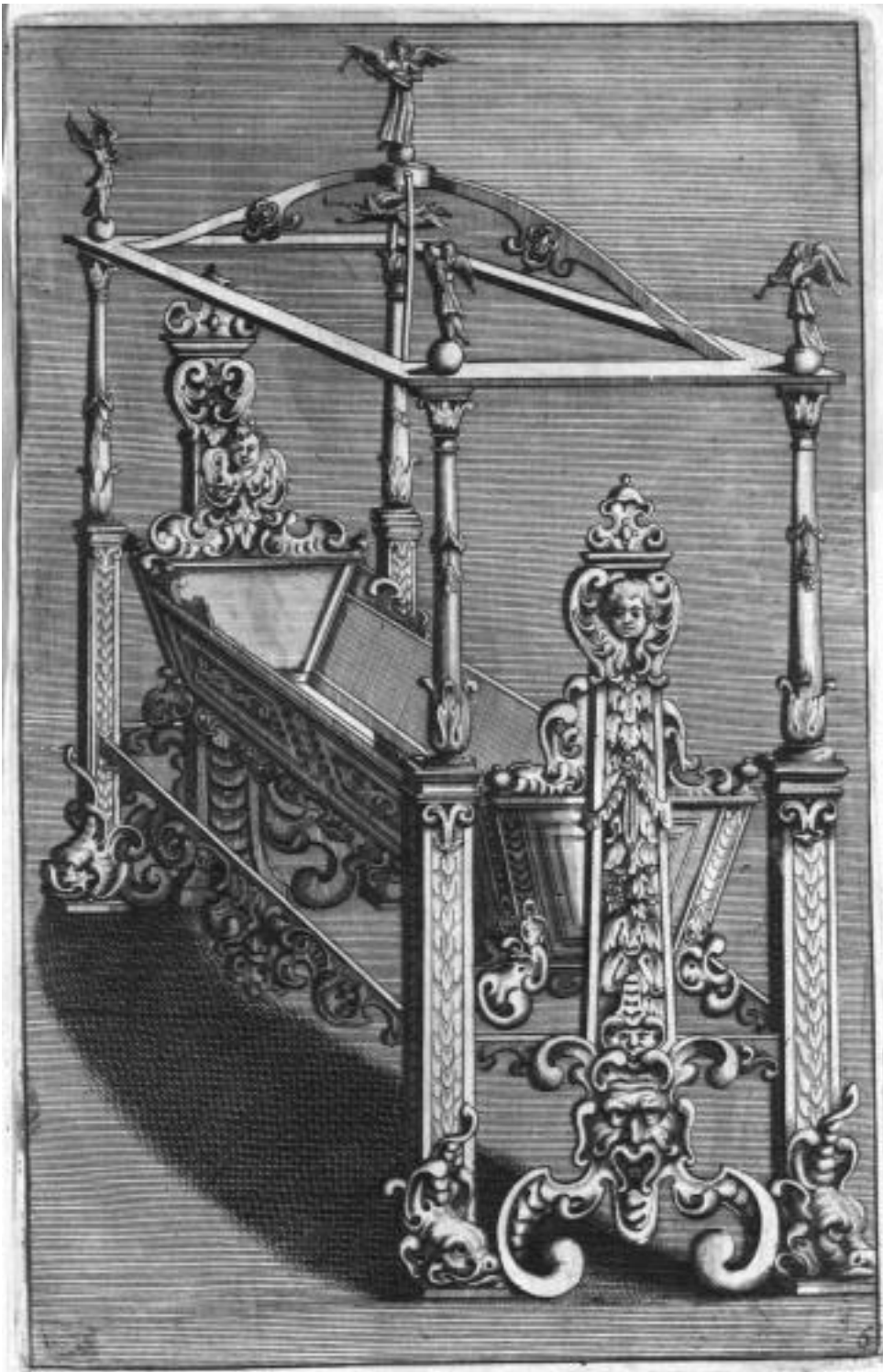


Abb. III.13.4.

Friedrich Unteutsch, Wiege-Vorlage, vor 1650.

Stich 6/16 aus: Neues Zieratenbuch ...

Bildquelle: www.bibliothek.uni-augsburg.de

> Digitale Sammlungen > Friedrich Unteutsch. (18.10.2014)



Abb. III.13..5.
Stockholmer Wiege, 1655, Außenfläche des Fußendes,
Aufnahme: Livrustkammaren, Archiv, Bild-Nr. DIG F9908 (CC BY-SA 3.0.)



Abb. III.13.6.
 Stockholmer Wiege, 1655, Wangen, zwischen denen die
 Wiege eingehängt werden kann, im Verlauf einer
 Restaurierung (2012).
 Foto: Livrustkammaren, Stockholm, (CC BY-SA 3.0.)
 (<http://sv-se.facebook.com/livrustkammaren/>)
 (24.09.2014)



Abb. III.13.7.

Titelblatt zu *Neues Zieratenbuch* ... von Friedrich Unteutsch Bildquelle:

Bildquelle: www.bibliothek.uni-augsburg.de > Digitale Sammlungen > Friedrich Unteutsch. (18.10.2014)



Abb. III.13.8.
Stockholmer Wiege, zwei Putti mit Königskrone auf der Wange am Kopfende.
Foto: Livrustkammaren, Stockholm, Archiv, (CC BY-SA 3.0.). (24.09.2014)



Abb. III.13.9.
Stockholmer Wiege, Puttenkopf an der Fußendwange.
Ausschnitt aus einer Aufnahme von Restaurierungsarbeiten.
Foto: Livrustkammera, Stockholm, (CC BY-SA 3.0.).
(<http://sv-se.facebook.com/livrustkammaren/>)
(24.09.2014)

III.14. Retabel in der St. Georgs-Kirche zu Struxdorf



Abb. III.14.1.
St. Georgs-Kirche zu Struxdorf, Ansicht von Nordosten.

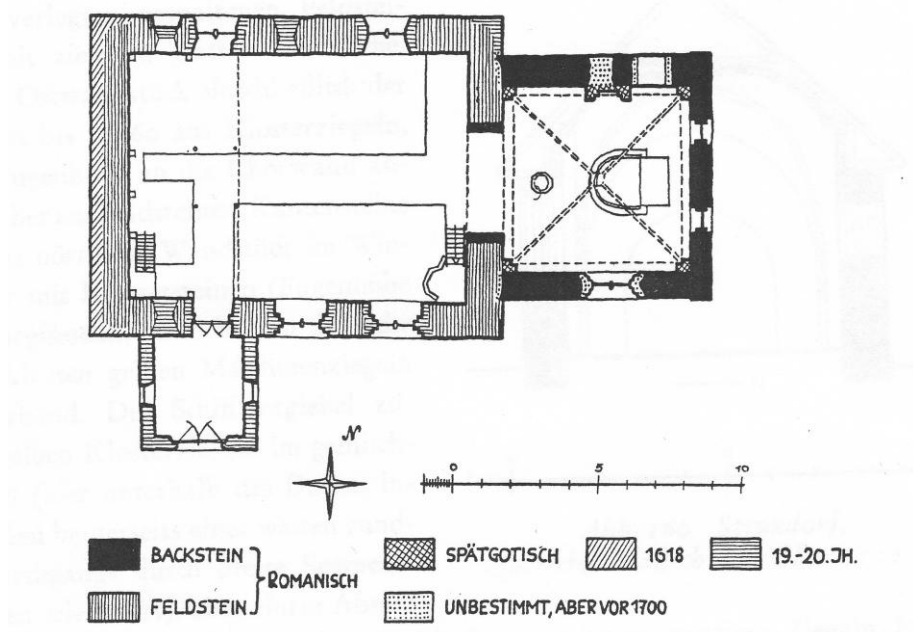


Abb. III.14.2.
St. Georgs-Kirche zu Struxdorf, Grundriss,
Abbildung aus Ellger / Teuchert : Die Kunstdenkmäler des Landkreises
Schleswig ohne die Stadt Schleswig, München 1957, S. 472.



Abb. III.14.3.
Struxdorf, St. Georgs-Kirche, Retabel, Gesamtansicht (Zustand 2014).



Abb. III.14.4.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf, Pilaster mit von
Ornament fast aufgelöster Oberfläche links an der Predella.



Abb. III.14.5.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf,
zentrales Gemälde mit einer Abendmahlsszene



Abb. III.14.6.

Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), Letztes Abendmahl,
weder datiert noch signiert, Öl auf Holz, 44 x 33 cm.

Ein Stich, der Vorlage für die Struxdorfer Tafel gewesen sein könnte, ist nicht
bekannt.

Aufbewahrungsort: National Trust. Hatchlands, Surrey, London,
gefunden unter <https://artuk.org/discover/artworks/the-last-supper-217214>
(am 10.08.2016)



Abb. III.14.7.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf, Jesu Kreuzigung,
hinter halbrunden Vordergrundfiguren Volk als Flachrelief.



Abb. III.14.8.

Mathis Gothart Grünewald:
Isenheimer Altar,
1512-1516, Öl auf Holz,
Mitteltafel der Werktagsseite,
Kreuzigung, 269x307 cm,
links vom Kreuz stützt der
Jünger Johannes die Mutter
Maria, Maria Magdalena kniet
unter dem Kreuz, rechts davon
Johannes Baptista.

Colmar, Musée d'Unterlinden.
Abbildungsquelle: The Yorck
Project, 2007, Teil 1, Malerei,
Tafel 8.706.



Abb. III.14.9.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf, Mose, links neben dem
zentralen Abendmahlsbild



Abb. III.14.10.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf, Johannes der Täufer, rechts
neben dem zentralen Abendmahlsbild.



Abb. III.14.11.
Opferlamm ,
Detail aus Abb.
III.14.8.



Abb. III.14.12.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf,
segnender Christus auf dem Regenbogen über der Weltkugel,
zwei Putti jubilieren.



Abb. III.14.13.
Retabel der St. Georgs-Kirche in Struxdorf,
Engel auf dem linken Seitenhang.

Abb. III.14.14a.
Johannes Baptista
aus dem Retabel der
St. Anna-Kirche in
St. Annen (1642)



Abb. III.14.14b.
Johannes Baptista
aus dem Retabel der
St. Georgs-Kirche in
Struxdorf (1655/56).



III.15. Triumphkreuz Schleswig Friedrichsberg, Friedhofskapelle (1656)



Abb. III.15.1.

Kruzifix in der Friedhofskapelle in Schleswig Friedrichsberg, Teil einer im Übrigen verlorenen Triumphgruppe der Friedrichsberger Dreifaltigkeitskirche.

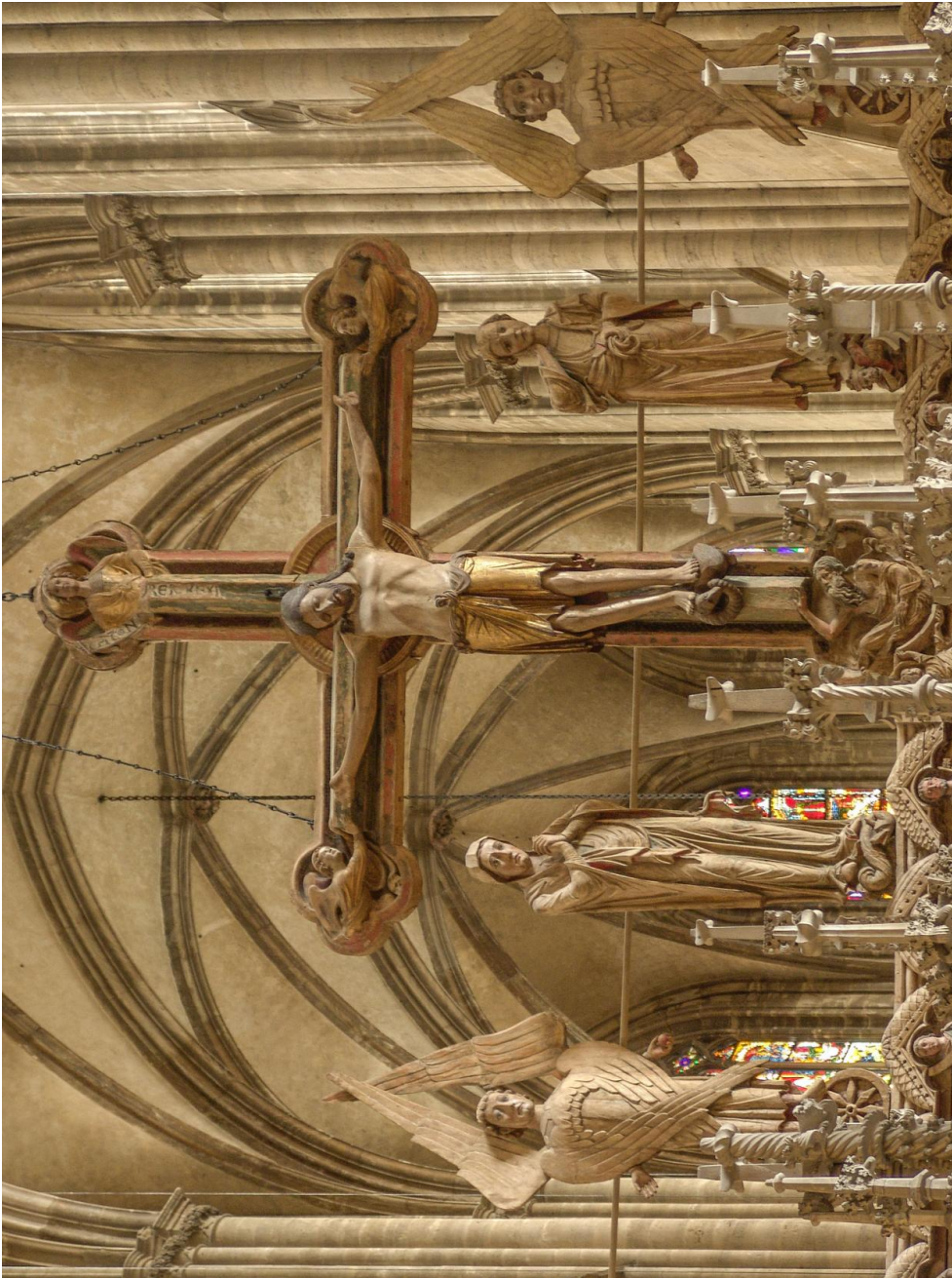


Abb. III.15.2.

Halberstadt, Dom, Triumphkreuz-
Gruppe um 1220, auf das Mittel-
schiff überspannendem Balken
oberhalb des spätgotischen
Lettners (1505).

Bildquelle:

File: 03 Halberstadt Dom 023.jpg

Autor: Tilman2007

License: CC BY-SA 3.0

Aufgesucht am 16.11.2010.



Abb. III.15.3.
 Friedhofskapelle Schleswig Friedrichsberg, Fußbrett des Kruzifixes.



Abb. III.15.4.
 Friedhofskapelle Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz, Detail 1.



Abb. III.15.5.
Friedhofskapelle
Schleswig Friedrichsberg,
Triumphkreuz, seitlich.



Abb. III.15.6.
Friedhofskapelle Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz, Detail 2



Abb. III.15.7.

Cornelis Cort (1533-1578) – Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena und dem Jünger Johannes, nicht datiert, herausgegeben nach Corts Tod von J. Sadeler I.

bezeichnet am unteren Bildrand mit: J. Sadeler excudit.

Abbildung gefunden bei britishmuseum.org

Licence: Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0

(21.01.2015)



Abb. III.15.8.
Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz,
Kreuzbalken, linke Endscheibe: Evangelist Markus



Abb. III.15.9.
Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz,
Kreuzbalken, rechte Endscheibe: Evangelist Lukas



Abb. III.15.10.
Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz, Kreuzstamm, obere Endscheibe:
Evangelist Matthäus, darunter Titulus.



Abb. III.15.11.
Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz,
Fuß des Kreuzstammes: Evangelist Johannes

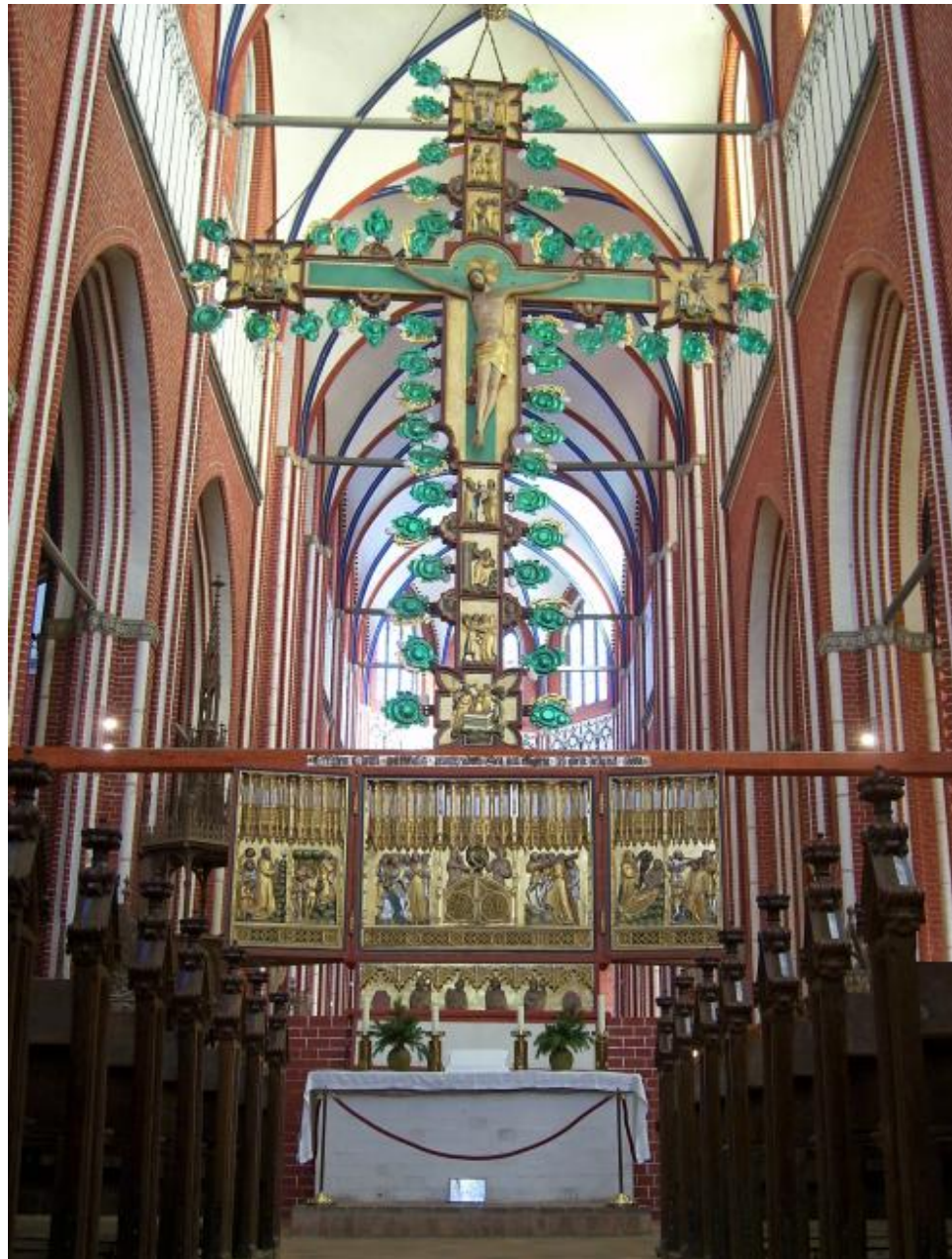


Abb. III.15.12.

Kreuzaltar im Münster zu Bad Doberan, Westseite des zweiseitigen Kreuzaltars, die Christusseite, mit dem monumentalen Triumphkreuz darüber ist der Laienkirche zugewandt. Die Ostseite von Altar und Kreuz ist Teil des Chores der Kleriker und Maria gewidmet.

File: Bad Doberan, Münster, Mittelschiff von Westen 2.1.jpg

Urheber: Malchen53 erstellt: 12. Juni 2012.

Licence: CC BY-SA3.0



Abb. III.15.13.
Schleswig Friedrichsberg, Triumphkreuz,
rückseitige Bemalung.



Abb. III.15.14.
Schleswig Friedrichsberg,
Triumphkreuz,
oberer Teil der Rückseite



Abb. III.15.15.
Jan Brueghel d. Ä.
(1568-1625)
Blumenstrauß,
1. Viert. 17. Jh.
Öl auf Holz,
125 x 96 cm.
Alte Pinakothek,
München.
Abbildung aus
The Yorck Projekt,
Berlin 2007, Teil 1
(Malerei),
Tafel 2.225.



Abb. III.15.16.
Roelant Savery (1576-
1639), Blumenstrauß,
1624,
Öl auf Holz, 133x81
Utrecht, Centraal
Museum
Abbildung aus
The Yorck Projekt,
Berlin 2007,
Teil 1 (Malerei),
Tafel 2.225.



Abb. III.15.17.
Schleswig Friedrichsberg,
Triumphkreuz,
rückseitige Bemalung unten

**III.16. Epitaph Schnel in der St. Katharinen-Kirche in
Katharinenheerd / Eiderstedt (1658)**



Abb. III.16.1.
Katharinenheerd, St. Katharinen-Kirche, Blick von SW.
Bildquelle: spo-eiderstedt.de/pois/katharinenheerd-stkatharina.html
Aufgesucht: 11.03.2017.

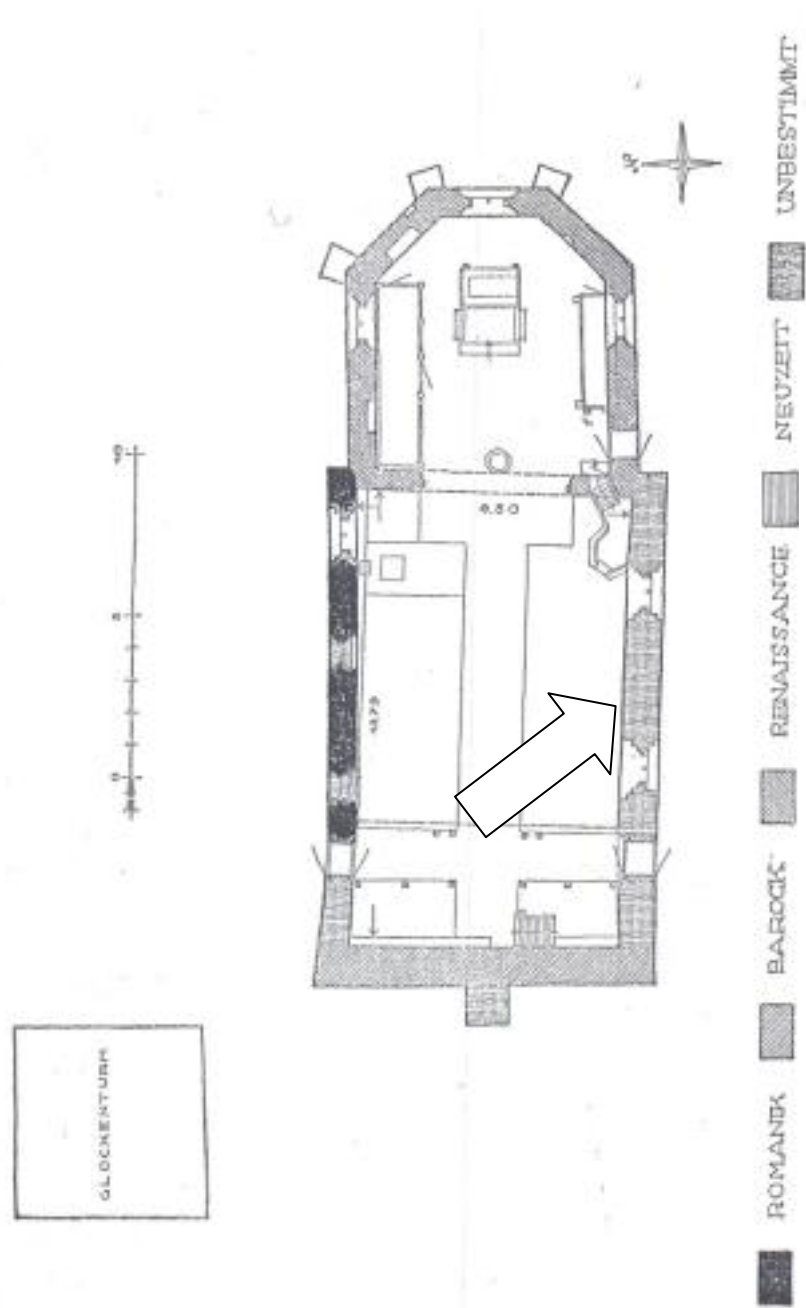


Abb. III.16.2.
Katharinenheerd, St. Katharinen-Kirche, Grundriss aus Oberdiek 1939, S. 51.



Abb. III.16.3.
Katharinenheerd, St. Katharinen-Kirche, Epitaph Schnel (1658)



Abb. III.16.4.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, zentrale Bildtafel.



Abb. III.16.5.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Bildnis Katharina Schnel



Abb. III.16.6.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Bildnis Thomas Hauckens



Abb. III.16.7.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Bildnis Broderus Jacobi
(Seitenhang links).



Abb. III.16.8.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Bildnis Johan Schnel
(Seitenhang rechts).



Abb. III.16.9.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Apostel Petrus.



Abb. III.16.10.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel, Apostel Paulus.



Abb. III.16.11.
Albrecht Dürer: Petrus und Johannes heilen einen Lahmen
Bl. 15 aus „Die Kupferstichpassion“,
datiert: 1513,
Blattgröße: 116x73 cm
Abbildung aus: germanprints.ru/reference/series/index.

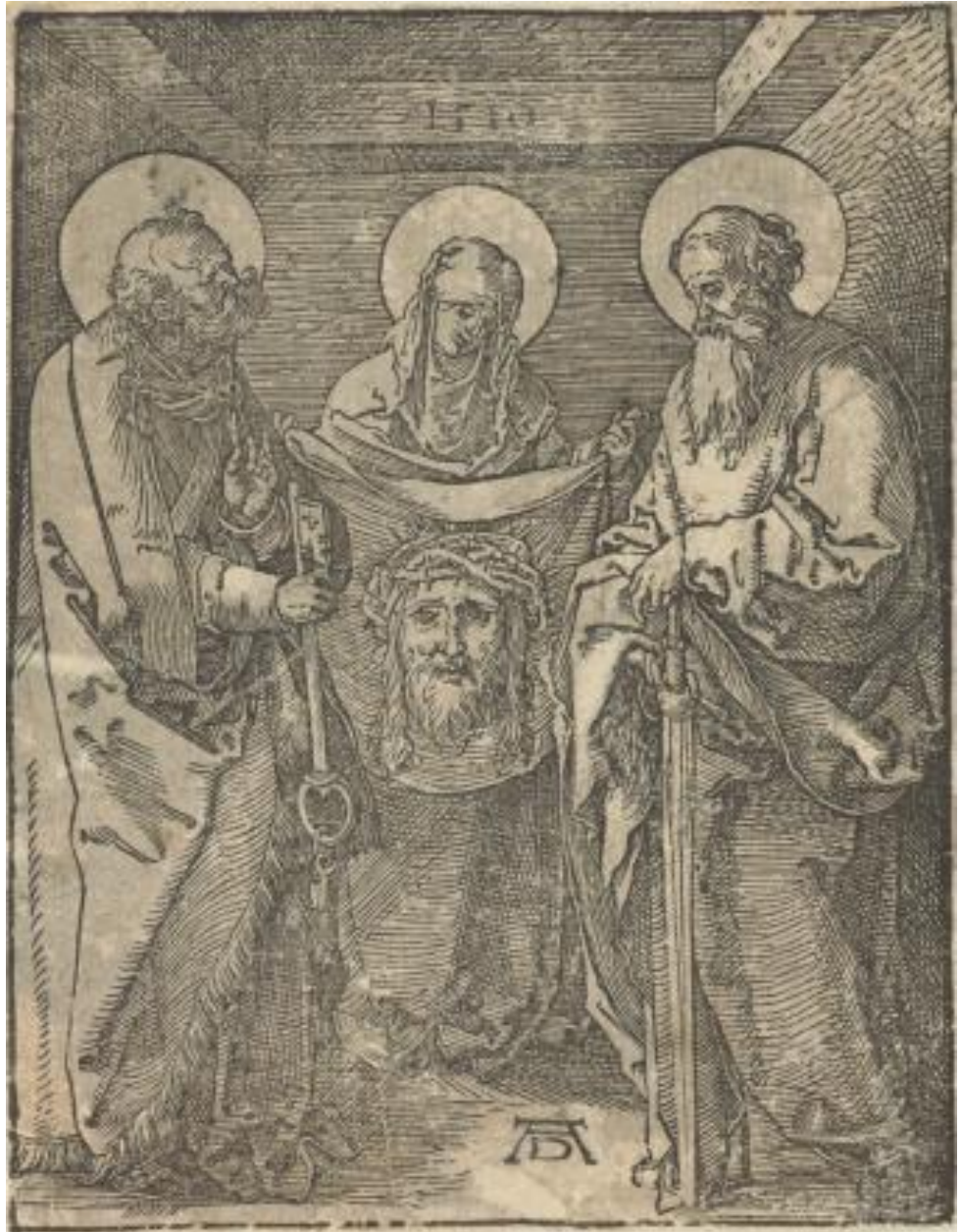


Abb. III.16.12.

Albrecht Dürer: Die heilige Veronika zwischen Petrus und Johannes,

Bl. 22 aus dem Zyklus „Die kleine Passion“,

Holzschnitt, 126 x 98 mm,

datiert: 1510,

Abbildung aus:

germanprints.ru/reference/series/small_passions_durer/



Abb. III.16.13.
Katharinenheerd,
Epitaph Schnel,
Bekrönung.



Abb. III.16.14.
Katharinenheerd,
Epitaph Schnel,
Puttenpaar oberhalb des
zentralen Gemäldes.



Abb. III.16.15.
Katharinenheerd, Epitaph Schnel,
Puttenkopf im rechten Seitenhang.

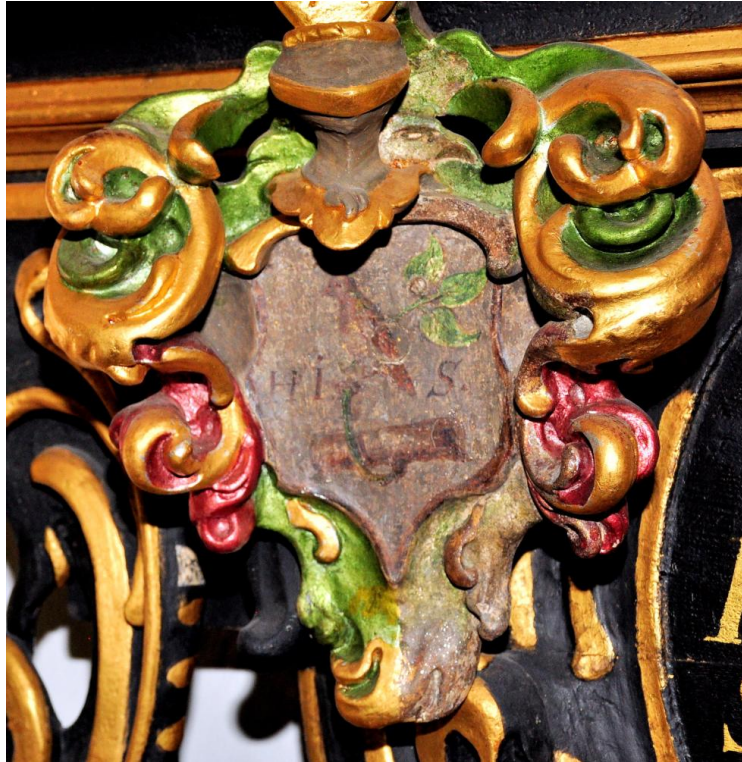


Abb. III.16.16a. Epitaph Schnel, Wappen im Unterhang links.

Abb. III.16.16b. Wappen im Unterhang rechts.





Abb. III.16.17a. Epitaph Schnel, Wappen oben links.

Abb. III.16.17b. Wappen oben rechts.



III.17. Archivalisch belegte, jedoch verschollene Werke

III.17.1. Hirsch- und Rehköpfe



Abb. III.17.1.
Schloss vor Husum, Stiftung Nordfriesland.
Aus Holz geschnittener Hirschkopf mit aufgesetztem
Geweih. Schnitzer: unbekannt. – Datierung: wohl 1655



Abb. III.17.2.
Schloss vor Husum,
Hirschkopf auf
ornamentiertem
Schild

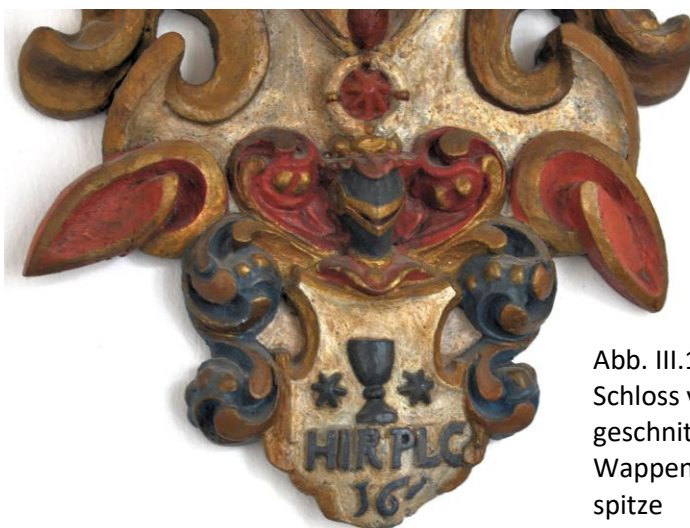


Abb. III.17.3.
Schloss vor Husum,
geschnitzter Hirschkopf,
Wappen auf der Schild-
spitze



Abb. III.17.4a.
Schloss vor Husum,
aus Stork 1937, S. 301,
bezeichnet als
„Hirschkopf aus Schloss
Gottorf.
Photo Riewerts“



Abb. III.17.4b.
Schloss vor Husum,
Hirschkopf, 1655,
Zustand April 2015.

III.18. Fragwürdige Zuschreibungen

Hera, Aphrodite, Athene



Abb. III.18.1.
Hera, Aphrodite und Athene aus einer Szene mit dem Urteil des Paris,
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Pl. O. 2777 – 2779.
Foto: Georg Janßen.



Abb. III.18.2.
Hera aus Abb. III.18.1.
Pl.O.2777, Germanisches
Nationalmuseum,
Foto Georg Janßen



Abb. III.18.3.
Flora Farnese,
Museo archeologico
nazionale, Napoli,
Foto: Miguel Hermoso
Cuesta,
Creative Commons
Attribution-Share Alike 4.0
International



Abb. III.18.4.
Nicolaus Heimen,
Evangelist
Johannes am
Epitaph Sledanus
(1639).



Abb. III.18.5.
Nic. Heimen, Retabel in St. Annen (1642),
Kopf der Maria Magdalena, heute irrtümlich
Bekrönung des Epitaphs Rode (III.6.)
Ausschnitt aus Abb. III.5.19. - Siehe auch
Text III.5.4.f.

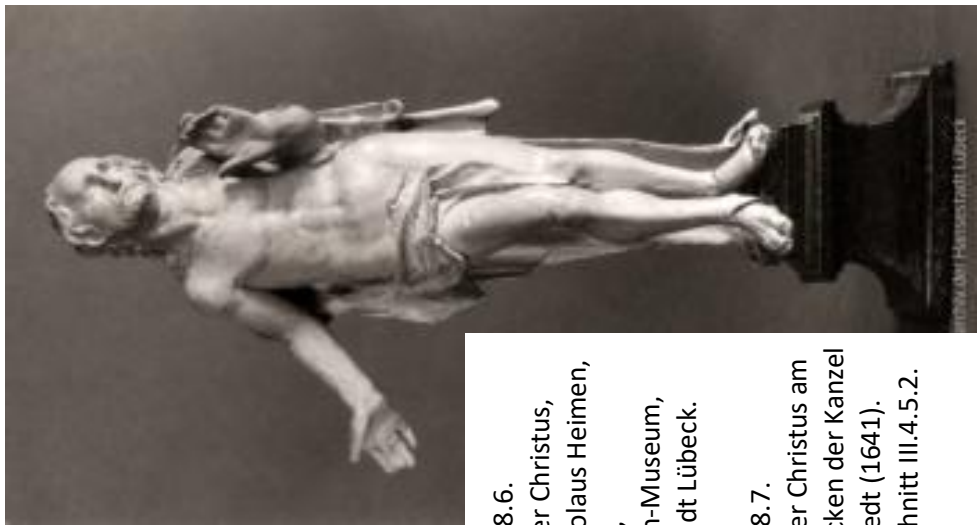


Abb. III.18.6.
Stehender Christus,
wohl Nicolaus Heimen,
vor 1650,
St. Annen-Museum,
Hansestadt Lübeck.



Abb. III.18.7.
Segnender Christus am
Schaldecken der Kanzel
in Hattstedt (1641).
s.o. Abschnitt III.4.5.2.



Abb. III.18.8.
Johannes der Täufer,
Retabel in St. Annen,
1642.

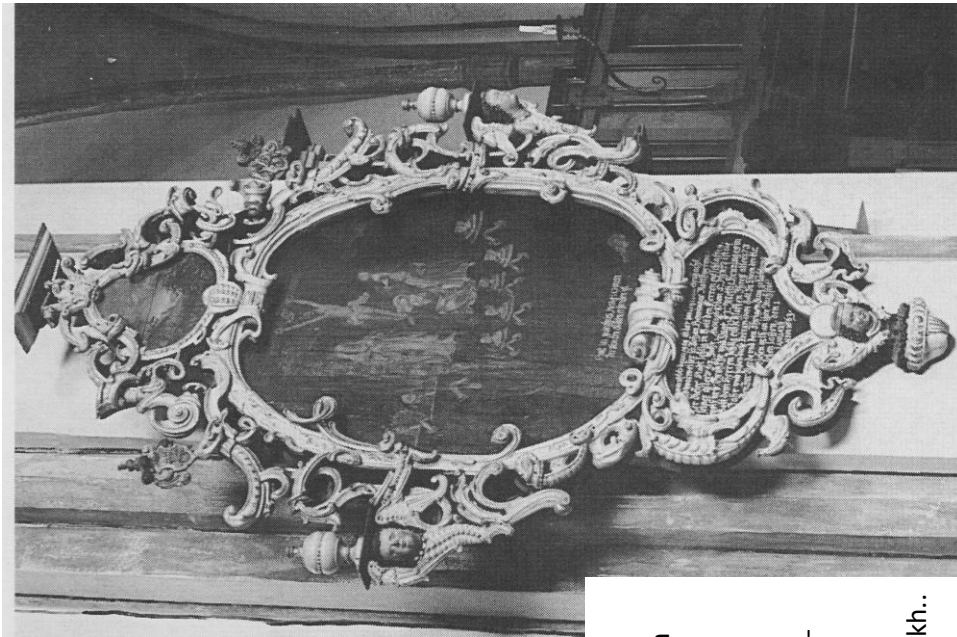


Abb. III.18.9.
Epitaph für Johann
Hennings, 1663,
St. Marien,
Rendsburg,
Abb. aus Ketelsen-
Volkh.
1989, S. 208,
Foto: Ketelsen-Volkh..

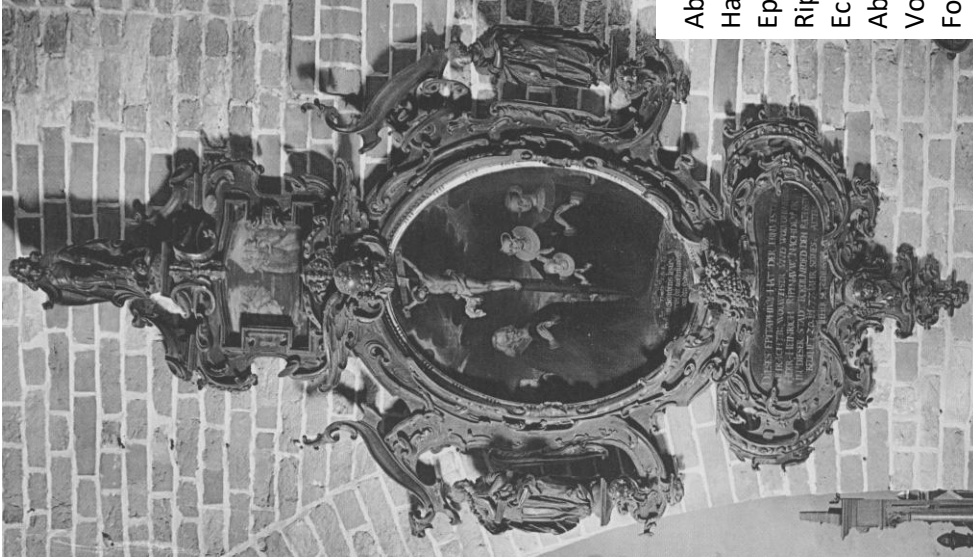


Abb. III.18.10.
Hans Gudewert d. J.,
Epitaph für Heinrich
Ripenauw (gest. 1653),
Eckernförde.
Abb. aus Ketelsen-
Volkh. 1989, S. 202,
Foto: Ketelsen-Volkh.

IV. Die bedeutendsten Vorläufer und Zeitgenossen Nicolaus Heimens in der Region

IV.1. Heinrich Ringerink

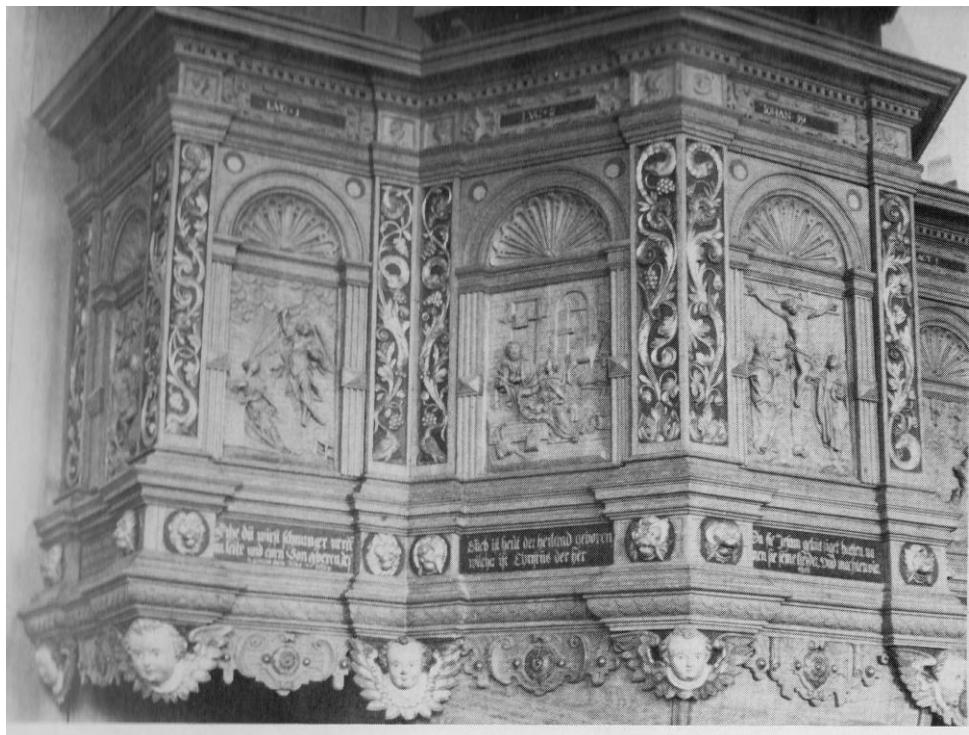


Abb. IV.1.1.

Sct. Marie, Sønderborg, DK, Detail der Kanzel, Heinr. Ringerink, 1599.
Für eine Kanzel des Sundewitter Typs ist der Aufbau als Kanzelkorb mit beidseitigen Emporen und entsprechend sieben Bildfeldern besonders aufwendig.

Foto: C.A. Meier, Abbildung aus Meier 1984, Abb. 34, S. 279.



Abb. IV.1.2.
 St. Christophorus-Kirche, Friedrichstadt, Detail der Kanzel,
 1610/1620, Heinrich Ringerink (zugeschrieb.) Westflensburger
 Typ. (Meier 1984, S. 188)
 Foto: Charlez k, 25.09.2011, GNU Free Dokumentation Licence.
[commons.wikimedia. St_Christopherus_08_IGP0315.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Christopherus_08_IGP0315.jpg)



Abb. IV.1.3.

St. Ursula-Kirche, Böel, Kreis Schleswig-Flensburg, Kanzel, 1615/1620,
Ringerink-Werkstatt / Angeliter Werkstatt ? Schule des Heinr. Ringerink,
Angler Kanzeltyp, (Meier 1984, S. 180)

Foto: Uwe Barghaan, 11.04.2011, CC-BY-SA 3.0.

Die als Karyatiden aufgefassten Tugendfiguren zeigen erste Anzeichen, sich von Grund ihres Pilasters zu lösen. Meier nennt das „frühbarocke, nichtflensburgische Formelemente“ (Meier 1984, S. 66). Siehe dazu auch den Abschnitt über die Eckfiguren an der Hattstedter Kanzel in dieser Arbeit. (III.4.5.1.)



Abb. IV.1.1.4.
Kiche in Burkal, Åbenrå Kommune,
Syddanmark.
Retabel, 1622, Heinrich Ringerink (zugeschr.)
Eichenholz.
Zwei-Säulen-Altar mit Ädikula,
feststehende Seitenflügel
Heutige Teilfassung mit Vergoldung wohl um
1950. (nach Meier 1984, S. 207f.)
Abbildung unter
burkalkirke.dk/wp-content/uploads/2013/05/Burkal-Kirke-062.jpg
Eigentümer/Fotograf nicht bekannt.



Abb. IV.1.5.
 Epitaph Dowe, 1605, Heinrich Ringerink zugeschrieben,
 St. Petri-Dom zu Schleswig.
 H.: 455 cm, B.: 304 cm, Eichenholz, Gemälde Öl auf Holz.
 1953 restauriert (nach Meier1984, S. 222), Foto: Autor, 2015.

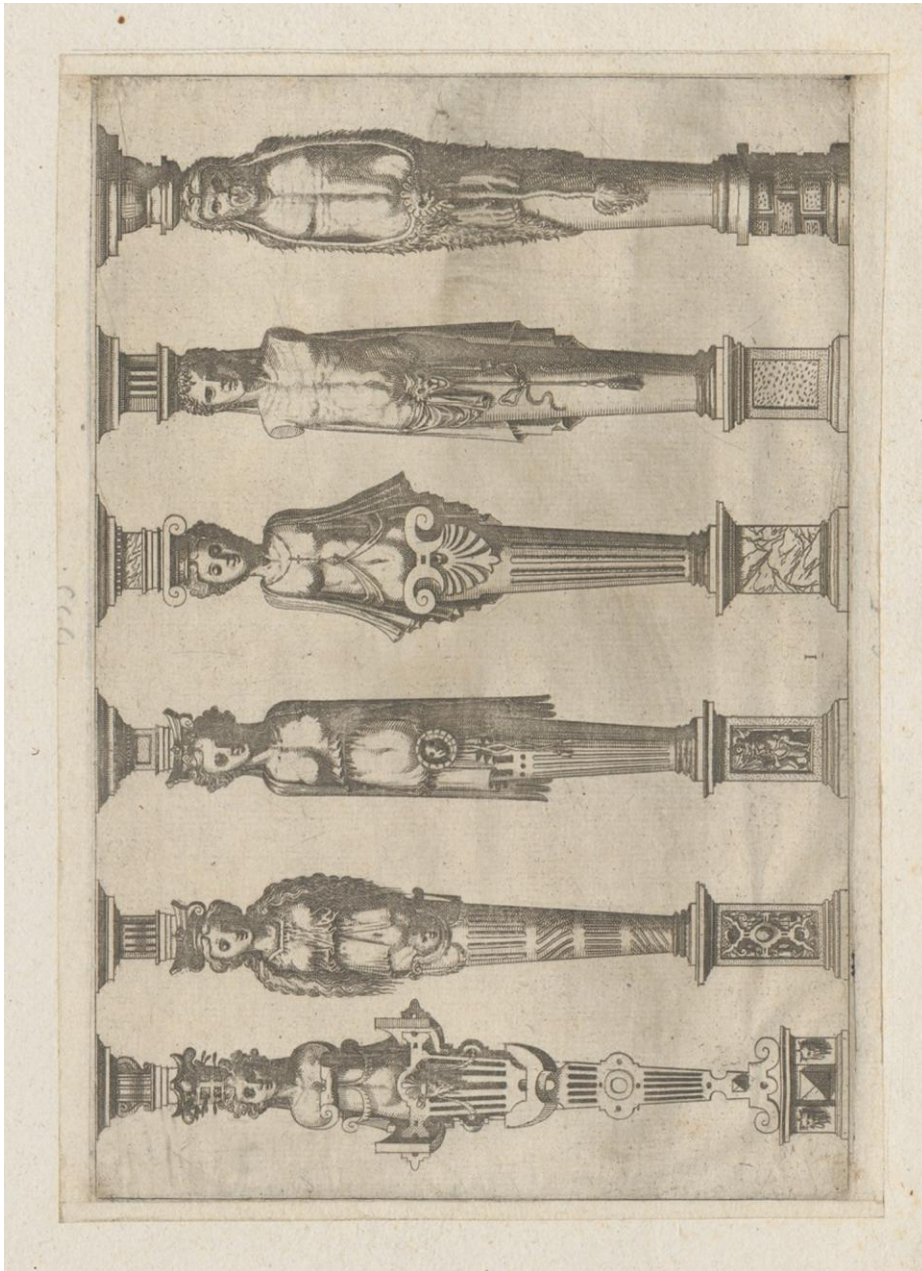


Abb. IV.1.6. Hans Vredemann de Vries,
 « Caryatidum (Vulgus Termas Vocat)
 etc. »,
 Blatt 1 von 16 Blatt + Titel,
 herausgegeben von G. d. Jode um 1565.
 Abbildung von MAK, Wien
 über www.kulturpool.at/plugins
 am 13.01.2016

IV.2. Hans Peper



Abb. IV.2.1.

Epitaph für Detleff Hagge, St. Marienkirche zu Rendsburg,
Hans Peper zugeschriebenes, 1602.

Aufn.: Landesamt für Denkmalpflege S.-H.

Abbildung aus Ketelsen-Volkhardt 1989, S. 78.



Abb. IV.2.2.

Retabel in der Katharinenkirche zu Süderstapel, Hans Peper, 1609.

Aufnahme Dirk Ingo Franke, 05.04.2007. CC BY-SA 3.0

[http://de.wikipedia.org/wiki/Katharinenkirche_\(Süderstapel\)#](http://de.wikipedia.org/wiki/Katharinenkirche_(Süderstapel)#)



Abb. IV.2.3.

Hans Peper, Kanzel der St. Marienkirche Rendsburg, 1621,

Aufnahme: Agnete, erstellt am 17.05.2013

File: Bild_025_Rendsburg_Marien_Kanzel.jpg

CC BY-SA 3.0



Abb. IV.2.4.
St. Marienkirche Rendsburg, Kanzeldetail mit Relief der
Anbetung des Jesuskindes.

IV.3. Henning Claussen



Abb. IV.3.1.

Retabel der St. Marienkirche zu Rendsburg,
Henning Claussen (zugeschrieben), 1648/1649.

Bildquelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Marienkirche_%28Rendsburg%29

Abb. gemeinfrei: CC BY-SA 3.0 Autor: Agnete, 2013



Abb. IV.3.2.
 Retabel in der Kirche zu Dolve/Dithmarschen, 1652,
 Henning Claussen (zugeschrieben),
 Foto: Martina Rateike (www.rateike-pingel.de)



Abb. IV.3.3.
 Epitaph für Carsten Gude, Henning Claussen, nach 1648
 Bildindex Marburg, Foto: Voss, Alexander, 20.11.08,
 Bilddatei fmd462837.



Abb. IV.3.4.
Epitaph für Annamaria Holchen, Henning Claussen, 1656,
St. Nikolaikirche, Flensburg.



Abb. IV.3.5.
Kanzel , St. Secundus-Kirche, Hennstedt / Dithm. von Henning Claussen,
1651.

Abbildung aus kirchengemeinde-hennstedt.kirche-dithmarschen.de
Urheber: Jochen Bufe, 31.05.2012.

IV.4. Claus Gabriel



Abb. IV.4.1.

St. Marien-Kirche, Süderlügum, Retabel, 1647, Claus Gabriel zugeschr.

Aufnahme: Landesamt für Denkmalpflege S.-H.



Abb. IV.4.2.
 mögliche Ornamentvorlage aus Friedrich Unteutsch:
 Neues Zieratenbuch ..., hier Blatt 13/50, erschienen wohl
 Anfang der 1640er Jahre in Nürnberg bei Paul Fürsten;
 Plattengröße 170x130 mm.
 Bildquelle: Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin
 unter: ornamentalprints.eu (07.11.2013)

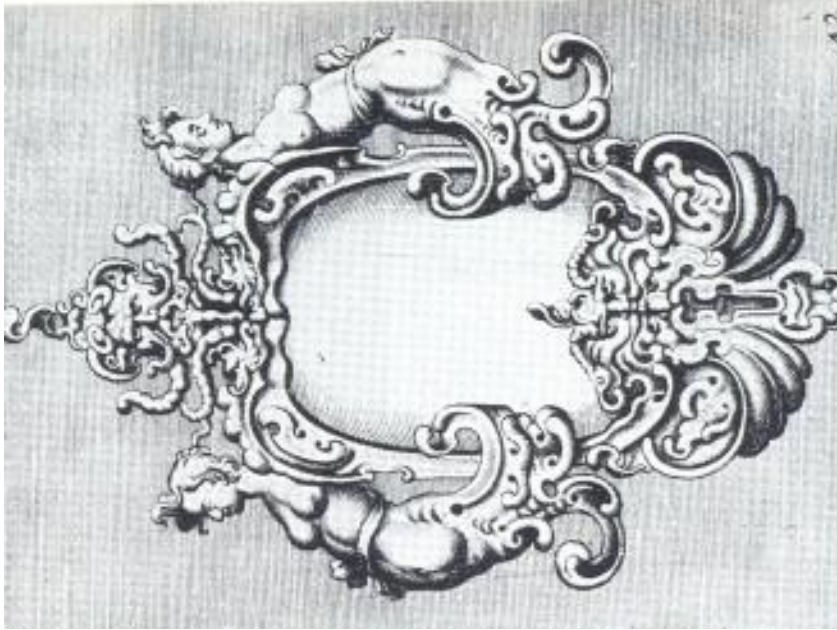


Abb. IV.4.3.
 mögliche Ornamentvorlage aus Friedrich Unteutsch:
 Neues Zieratenbuch ..., hier Blatt 42/50,
 weitere Angaben bei Abb. IV.4.2.



Abb. IV.4.4.

Ev. Luth. Kirche Breklum, Kanzel, 1646, Claus Gabriel.

Abbildung aus www.nordenskirker.dk

Urheber: Hideko Bondesen, CC BY-SA 2.5 (21.10.2016)

IV.5. Berend Cornelissen



Abb. IV.5.1.
Berend Cornelissen, Schenksschieve, sog. Rotter Abendmahl-
Schrack, 1642, NordseeMuseum Husum.



Abb. IV.5.2.
Berend Cornelissen, Kanzel, St. Marien-Kirche zu
Rabenkirchen, 1637.



Abb. IV.5.3.
 Berend Cornelissen, Kanzel, St. Marien-Kirche zu Rabenkirchen, 1637,
 Detail mit Relief von Jesu Kreuzigung sowie darunter mit Bild des Evangelisten
 Markus.



Abb. IV.5.4.
Berend Cornelissen, Kanzel, St. Marien-Kirche zu Rabenkirchen, 1637,
Detail eines Kanzelkorbfeldes mit dem Relief des Evangelisten Markus.



Abb. IV.5.5.
Berend Cornelissen, Rotter Abendmahl-Schrank, 1642,
hier: Relief der Fides.

IV.6. Hans Gudewerdt d. J.



Abb. IV.6.1.
Gudewerdt d. J., Retabel der St. Nicolai-Kirche in Eckernförde
Autor: Quoth, Aufnahme vom 24.09.2007, CC BY-SA 3.0



Abb. IV.6.2.
Kanzel, St. Marien-Kirche, Sörup, 1663, Hans Gudewerdt d. J.
zugeschrieben.



Abb. IV.6.3.
Kanzel in Sörup,
Relief mit dem Pfingstgeschehen,
links daneben , also zwischen
Auferstehung und Pfingsten, Spes
mit dem Anker in der Rolle einer
Karyatidherme.

Abbildungsnachweis

Agnete, Altar Kotzenbüll, 2015: III.5.4.,
Agnete, Bild 013 Rendsburg Marien: III.2.1., IV.3.1.
Agnete, Bild_025_Rendsburg_Marien_Kanzel: IV.2.3.
aus Appuhn 1953: III.10.2., III.10.2.,
Autor: III.1.1., III.1.3a, III.1.3b., III.1.4., III.1.14., III.1.16., III.1.19., III.1.20., III.1.22.,
III.2.3., III.2.4., III.2.8., III.2.9a., III.2.9b., III.2.10., III.2.11., III.3.1., III.3.3.,
III.3.7., III.3.8., III.4.1., III.4.4., III.4.5., III.4.8., III.4.9., III.4.11., III.4.13., III.4.18.,
III.4.22., III.4.23., III.4.24., III.4.25., III.4.26., III.4.27., III.4.28., III.4.30b.,
III.4.30c., III.4.31., III.5.1., III.5.3., III.5.5., III.5.6a., III.5.7., III.5.18., III.5.19., III.5.20.,
III.5.21., III.5.22., III.5.23., III.5.24., III.5.25., III.5.26., III.6.2., III.6.3., III.6.4., III.6.5.,
III.6.6., III.7.1., III.7.2., III.7.3., III.7.4., III.7.6., III.7.7., III.7.7a., III.7.8., III.7.10.,
III.7.11., III.8.3., III.8.4a., III.8.5., III.8.7., III.9.1., III.9.2., III.9.3., III.9.4., III.10.3.,
III.10.4., III.10.5., III.11.3., III.11.4a., III.11.4b., III.11.5., III.11.8a., III.11.8b., III.11.9.,
III.11.10., III.12.3., III.12.4., III.12.5., III.12.6., III.12.7., III.12.8., III.14.1., III.14.3.,
III.14.4., III.14.5., III.14.7., III.14.9., III.14.10., III.14.11., III.14.12., III.14.13.,
III.14.14a., III.14.14b., III.15.1., III.15.3., III.15.4., III.15.5., III.15.6., III.15.8., III.15.9.,
III.15.10., III.15.11., III.15.13., III.15.14., III.15.17., III.16.3., III.16.4., III.16.5.,
III.16.6., III.16.7., III.16.8., III.16.9., III.16.10., III.16.13., III.16.14., III.16.15.,
III.16.16a., III.16.16b., III.16.17a., III.16.17b., III.17.1., III.17.2., III.17.3., III.17.4b.,
III.18.4., III.18.5., III.18.6., III.18.7., III.18.8., IV.1.5., IV.2.4., IV.3.4., IV.5.1., IV.5.2.,
IV.5.3., IV.5.4., IV.5.5., IV.6.2., IV.6.3., IV.6.4.
Barghaan, Uwe, 2011: IV.1.3.,
Bartsch, The illustrated ... : III.1.7., III.1.8., III.1.12., III.5.6b., III.5.11a., III.5.11b.,
III.5.13., III.5.17., III.8.11.
Berliner/Egger 1981: II.2., II.8., II.10., II.11., II.13., III.4.30a., III.8.15.,
Bolten, Torsten unter Altes-Rathaus-Wilster V2: E3,
Bondesen, Hideko, www.nordenskirker.dk: IV.4.4.,
www.britishmuseum.org: III.15.7.,
Buße, Jochen: III.4.7., IV.3.5.,
Bujack, Karin: III.1.6., III.1.9., III.1.17., III.1.18.,
burkalkirke.dk, 2013: IV.1.4.,
Charlez k, 2011, Friedrichstadt St. Christopherus: IV.1.2.,
Cuesta, Miguel Hermoso, Flora Farnese: III.18.3.,
aus Dehio 1994: III.2.2., III.3.2., III.4.3.,
Dithmarscher Landesmuseum, Meldorf, NIK 1900: E4
Ellger 1957: III.14.2.,
Franke, Dirk, Wikimedia Commons: III.1.2., IV.2.2.,
germanprints.ru: III.16.11., III.16.12.,
Aus Hadenfeldt 1991: III.5.2.,
<https://artuk.org/discover/artworks/the-last-supper-217247>: III.14.6.,
<http://skd-online-collection.skd.museum>: III.4.16.,
<http://tudigit.ulb.tudarmstadt.de/show/HS-2505>: III.11.6.
Janßen, Georg, Germ. Nationalmuseum Nürnberg: III.18.1., III.18.2.,
Jebulon CCO 1.0: II.3.
Jirjahlke, Peter, 2014: III.8.1., III.8.4., III.8.6., III.8.8., III.8.12., III.8.12a., III.8.13.,
III.8.14.,
JKramer 1998, Flügelaltar CIMG 1372.jpg: III.12.1., III.12.2.,
aus Ketelsen-Volkhardt 1989: III.18.9., III.18.10., IV.2.1.,
aus Knigge 1988: III.1.5.,
Kulz / Jirjahlke: III.8.2.,

Landesamt für Denkmalpflege S.-H.: III.1.21., III.4.29., III.7.5., III.7.9., IV.4.1.,
Landesarchiv S.-H., Abt. 7: I.2., I.3.
Livrustkammaren, Stockholm, Bild DIG F9908: III.13.5., III.13.6., III.13.8., III.13.9.,
unter maison *carree dominique* marck 024 : II.1.,
MAK Wien, kulturpool.at : IV.1.6., IV.1.7.,
Malchen53, Bad Doberan, Münster, Mittelschiff von Westen ... 2.1.jpg: III.15..12.,
aus Meier 1984: IV.1.1.,
J. Müllerchen, commons.wikimedia.org/Hattstedt...: III.4.2.
aus Oberdiek 1939: III.11.2., III.16.2.,
oberlausitzerin64, CC BY-SA 4.0: E1
aus Opitz 1988: I.1.
ornamentalprints.eu: II.9., II.12., II.14., II.15., II.16., II.17., II.18., III.8.16., IV.4.2.,
IV.4.3.,
aus Poscharsky 1963: III.4.6.
Quot, 2007, St Nikolai Eckernförde Gudewerdt-Altar: IV.6.1.,
Erwin Raeth, aus Lange 2003: E5.,
Rateike, Martina: IV.3.2.,
Rendtorff, Barbara: III.5.15., III.5.19a.,
Schmidt, Göran, Stockholm, Bild UP2557: III.13.1.,
Helmut Seger unter www.staedte-fotos.de E2
Schlee 1982: III.1.13.,
Serlio: Regole generali di architettura ..., II.4.,
spo-eiderstedt.de: III.16.1.,
aus Stork 1937: III.13.2., III.13.3. III.17.4a.,
The New Hollstein: III.2.5., III.2.6.
The Yorck Project: III.1.10., III.3.4., III.4.21., III.5.9., III.5.10., III.5.14., III.8.9.,
III.11.12., III.8.10., III.10.7., III.11.7., III.14.8., III.15.15., III.15.16.,
Tilman 2007, 03 Halberstadt dom 023: III.15.2.,
Veyhl, Rainer, 2008: III.6.1.,
Viola sonas, 2008, Tetenbüll St. Anna: III.11.1.,
Voss, Alexander, 2008, Bildindex Marburg: IV.3.3.
Web Gallery of Art: II.6., II.7., III.5.16.,
Wikimedia Commons by Nationalmuseum, Stockholm: III.13.1.
Creative Commons 4.0, Carafa-Kapelle, Peter936F CC 4.0: II.5.,
www.bibliothek.uni-augsburg.de: III.13.4., III.13.7.,
www.bistum-trier.de/cgi/editoroffice: III.5.8.
www.britishmuseum.org/research/collection-online: III.2.7.,
www.harwardmuseums.org/collections: III.1.15., III.4.10., III.4.12., III.4.14.,
III.4.19.,
www.getty.edu/search: III.1.11.
www.metmuseum.org/en/collections/search: III.5.12.
www.museum-digital-thüringen: III.4.20.,
www.pinacothek.de/leonardo-da-vinci/madonna ...: III.3.5.,
www.rijksmuseum.nl/... : III.3.6.,
www.wga.hu: III.11.11.,

Lebenslauf

Name: Sönke Rickert Andresen

Geburtsdatum: 1939

Geburtsort: St. Annen, Norderdithmarschen

Staatsangehörigkeit: deutsch

Familienstand: verheiratet

Schulische Bildung: nach Grundschule und Gymnasium

Febr. 1961 Abitur an der Domschule in Schleswig

Beruflicher Werdegang:

1961 – 1963 Studium an der Pädagogischen Hochschule,
Flensburg

März 1963 Erste Prüfung für das Lehramt an Volksschulen

Dez. 1967 Zweite Prüfung für das Lehramt an Volksschulen,
danach im Schuldienst des Landes S.-H.,
Haupt- und Realschule in Böklund, Krs. Schleswig.-
Flensburg

Juli 2002 Versetzung in den Ruhestand.

Zweites Studium:

März 2004 Immatrikulation an der CAU zu Kiel

Magister-Studiengang:

Hauptfach: Kunstgeschichte,

Nebenfach: klass. Archäologie,

Nebenfach: Niederdeutsche Philologie.

Magisterarbeit: *Das Retabel von Nicolaus Heim*
(ca. 1606-1663) in St. Annen/Dithm.

03.12.2008 Magisterprüfung,

Promotion: Jan. 2009 Beginn des Promotionsvorhabens mit der
Untersuchung des überlieferten Werks des
Bildschnitzers Nicolaus Heim(en).

Dissertation: *Nicolaus Heimen (ca. 1606/1608 -
nach 1658), ein Bildschnitzer im Herzogtum
Schleswig-Holstein-Gottorf*

14.05.2018 Doktorprüfung

Schnarup-Thumby, den 15. 05. 2018